¿Ha muerto definitivamente el arte occidental? ¿Podrá salir algún día del pozo sin fondo en el que parece encontrarse? Giorgio Agamben habla en este ensayo de Arte y Terror, lleva a cabo una fascinante relectura del origen del "buen gusto", de la separación entre el artista y el espectador, para decirnos que "mientras el nihilismo gobierne secretamente el curso de la historia de Occidente, el arte no saldrá de su interminable crepúsculo". Pero no es éste un texto apocalíptico o predecible. Agamben ha conseguido abrir una nueva perspectiva para abordar el problema de la obra de arte. En este ensayo de insólita riqueza, se funden la percepción artística y un análisis riguroso para esgrimir una *ars poetica* con vocación de futuro.

ISBN: 978-84-89779-62-4



Giorgio Agamben

El hombre sin contenido

α

Giorgio Agamben

El hombre sin contenido

ÁLTERA

El hombre sin contenido

Giorgio Agamben

El hombre sin contenido

Traducción de
Eduardo Margaretto Kohrmann

Edición a cargo de
Alicia Viana Catalán



Cubierta:
Las fuentes, de Hubert Robert
Diseño gráfico: Dori Delgado

ISBN: 978-84-89779-62-4
Depósito legal: B-7854-2005

Ediciones Áltera, S. L.
Comte d'Urgell, 64
08011 Barcelona
Tel. 934 519 537
Fax 934 517 441
editorial@altera.net
www.altera.net

Impreso en España por Publidisa

Nota del editor

Queremos con esta nota aclarar el criterio con el que hemos resuelto la notación en castellano de *El hombre sin contenido*. Giorgio Agamben hace a lo largo del libro continuas referencias a obras de otros autores, y las citas que extrae de estas obras son, en un gran número de ocasiones, traducidas directamente por él del alemán, el francés, el inglés o el griego. En estos casos, hemos optado por insertar el fragmento correspondiente extrayéndolo de la versión castellana de dichas obras (siempre que existiera o fuera disponible); en los casos en los que no existía versión en castellano (o como en el caso de *Der Wille zur Macht* de Nietzsche, en el que las ediciones en castellano son incompletas), decidimos atenernos a la traducción del autor. Las citas que aparecen en sus idiomas originales en la versión italiana las hemos mantenido, añadiendo en la nota correspondiente la posibilidad de consultar las ediciones en castellano. Por otro lado, con la intención de facilitar el acceso a la mayor parte de los títulos a los que el autor hace referencia y pensando que podría ayudar a los lectores, hemos añadido algunas notas a pie de página (señaladas con asterisco) que no aparecen en la versión italiana.

CAPÍTULO PRIMERO

Lo más inquietante

En la tercera disertación de *La genealogía de la moral*, Nietzsche somete a una crítica radical la definición kantiana de lo bello como placer desinteresado:

> Kant —escribe— pensaba que hacía un honor al arte dando la preferencia y colocando en el primer plano, entre los predicados de lo bello, a los predicados que constituyen la honra del conocimiento: impersonalidad y validez universal. No es éste el sitio adecuado para discutir si, en lo principal, no era esto un error; lo único que quiero subrayar es que Kant, al igual que todos los filósofos, en lugar de enfocar el problema estético desde las experiencias del artista (del creador), reflexionó sobre el arte y lo bello a partir únicamente del «espectador» y, al hacerlo, introdujo sin darse cuenta al «espectador» mismo en el concepto «bello». ¡Pero si al menos ese «espectador» les hubiera sido bien conocido a los filósofos de lo bello! Quiero decir, ¡conocido como un gran hecho y una gran experiencia personales, como una plenitud de singularísimas y poderosas vivencias, apetencias, sorpresas, embriagueces en el terreno de lo bello! Pero me temo que ocurrió siempre lo contrario: y así, ya desde el mis-

mo comienzo, nos dan definiciones en las que, como ocurre en aquella famosa que Kant da de lo bello, la ausencia de una más delicada experiencia propia se presenta con la gorda figura de un gusano de error básico. «Es bello», dice Kant, «lo que agrada *desinteresadamente.*» ¡Desinteresadamente! Compárese con esta definición aquella otra expresada por un verdadero «espectador» y artista, Stendhal, que llama en una ocasión a lo bello *une promesse de bonheur*. Aquí queda en todo caso repudiado y eliminado justo aquello que Kant destaca con exclusividad en el estado estético: *le désintéressement*. ¿Quién tiene razón, Kant o Stendhal? Aunque es cierto que nuestros estéticos no se cansan de poner en la balanza, en favor de Kant, el hecho de que, bajo el encanto de la belleza, es posible contemplar «desinteresadamente» incluso estatuas femeninas desnudas, se nos permitirá que nos riamos un poco a costa suya: las experiencias de los artistas son, con respecto a este escabroso punto «más interesantes», y Pigmalión, en todo caso, no fue necesariamente un «hombre antiestético».[1]

La experiencia del arte que estas palabras ponen de manifiesto, no constituye de ningún modo una *estética* para Nietzsche. Al contrario, se trata precisamente de purificar el concepto «belleza» de la αισθησις, de la sensibilidad del espectador, para considerar el arte desde el punto de vista de su creador. Esta purificación, por tanto, se realiza a través de una inversión de la perspectiva tradicional sobre la

1. «Tratado tercero: ¿Qué significan los ideales estéticos?», *La genealogía de la moral,* Alianza, Madrid, 1997.

obra de arte: la dimensión de la esteticidad —el aprendizaje sensitivo del objeto bello por parte del espectador— le cede el sitio a la experiencia creativa del artista, que solamente ve en su obra *une promesse de bonheur*. En la «hora de la sombra más corta», una vez alcanzado el límite extremo de su destino, el arte sale del horizonte neutral de la esteticidad para reconocerse en la «esfera de oro» de la voluntad de potencia. Pigmalión, el escultor que se exalta debido a su propia creación, hasta el punto de desear que no pertenezca más al arte sino a la vida, es el símbolo de esa rotación que va desde la idea de belleza desinteresada como denominador del arte, hasta la de felicidad, es decir, a la idea de un ilimitado acrecentamiento y potenciación de los valores vitales, mientras que el eje de la reflexión sobre el arte se desplaza del espectador desinteresado al artista interesado.

Al presentir esta mutación, Nietzsche había sido, como era habitualmente, un buen profeta. Si se compara lo que escribe en la tercera disertación de *La genealogía de la moral* con las expresiones de las que se sirve Artaud, en el prólogo de *Le théâtre et son double*, para describir la agonía de la cultura occidental, se aprecia, precisamente sobre este punto, una sorprendente coincidencia de pareceres. «Ce qui nous a perdu la culture», escribe Artaud, «c'est notre idée occidentale de l'art... À notre idée inerte et désintéressée de l'Art, une culture authentique oppose une idée magique et violemment égoïste, c'est à dire intéressée.»[2] En cierto

2. *Le théatre et son double*, en *Oeuvres complètes*, vol. IV, pág. 15 (versión en castellano: *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1997).

sentido, la idea de que el arte no es una experiencia desinteresada había sido, en otras épocas, perfectamente familiar. Cuando Artaud, en «Le théâtre et la peste», recuerda el decreto de Escipión Násica, el pontífice máximo que hizo derruir los teatros romanos, y la furia con la que San Agustín se lanza contra los juegos escénicos, responsables de la muerte del alma, hay, en sus palabras, toda la nostalgia que un espíritu como el suyo, que pensaba que el teatro sólo valía «par une liaison magique, atroce, avec la réalité et le danger», debía de sentir hacia una época que tenía una idea tan concreta e interesada del teatro como para juzgar necesaria —para la salud del alma y de la ciudad— su destrucción. Que hoy en día sería inútil buscar ideas similares incluso entre los censores es algo superfluo de recordar, pero quizás no sea inoportuno destacar que la primera vez que algo parecido a una consideración autónoma del fenómeno estético hace su aparición en la sociedad europea de la Edad Media es en forma de hostilidad y repugnancia hacia el arte, en las instrucciones de aquellos obispos que, frente a las innovaciones musicales del *ars nova*, prohibían la modulación del canto y la *fractio vocis* durante los oficios religiosos porque, con su fascinación, distraían a los fieles. Así, entre los testimonios a favor de un arte interesado, Nietzsche habría podido citar un pasaje de *La República* de Platón que se repite a menudo cuando se habla de arte sin que la paradójica actitud que en él encuentra expresión se haya vuelto, por ello, menos escandalosa para un oído moderno. Platón, como es bien sabido, ve en el poeta un elemento de peligro y de ruina para la ciudad: «Si un hombre capacitado», escribe, «llegara a nuestra ciudad con intención de exhibirse con sus poemas, caeríamos de rodillas ante él como ante un ser divino, admirable y seductor, pero, indicándole que ni existen entre nosotros hombres como él ni está permitido que existan, lo reexpediríamos con destino a otra ciudad»,[3] porque, «en lo relativo a poesía», añade Platón con una expresión que hace estremecerse a nuestra sensibilidad estética, «no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes».[4]

3. *La República*, Alianza, Madrid, 1995. Platón dice, más exactamente (398 a): «Si un hombre capacitado por su inteligencia para adoptar cualquier forma e imitar todas las cosas...». De hecho, en *La República*, el objetivo de Platón es la poesía imitativa (es decir, la que a través de la imitación de las pasiones intenta suscitar las mismas pasiones en el ánimo de los oyentes) y no la poesía simplemente narrativa (διηγησις). En particular, no se entiende el fundamento del tan discutido ostracismo conminado a los poetas por Platón si no se enlaza con una teoría de la relación entre lenguaje y violencia. Su presupuesto es el descubrimiento de que el principio, que en Grecia, tácitamente, se había considerado verdadero hasta la aparición de la filosofía de los Sofistas, según el cual el lenguaje excluía de sí mismo cualquier posibilidad de violencia, ya no era válido, y que, por el contrario, el uso de la violencia era parte integrante del lenguaje poético. Una vez hecho este descubrimiento era perfectamente consecuente, por parte de Platón, establecer que los géneros (e incluso los ritmos y los metros) de la poesía debían ser vigilados por los guardianes del estado.

Es curioso notar que la introducción de la violencia en el lenguaje, que Platón observó en la época de la llamada «Ilustración griega», vuelve a observarse (e incluso los escritores libertinos la proyectaron deliberadamente) a finales del siglo XVIII, contemporáneamente a la moderna Ilustración, casi como si el propósito de «ilustrar» a las conciencias y la afirmación de la libertad de opinión y de palabra fuesen inseparables del recurso a la violencia lingüística.

4. Ob. cit., 607a.

Pero aun antes que en Platón, una condena, o cuanto menos una sospecha en relación al arte, ya había sido expresada en la palabra de un poeta, concretamente al final del primer canto de la *Antígona* de Sófocles. Después de haber caracterizado al hombre, en cuanto que posee la τεχνη (es decir, en el amplio significado que los griegos daban a esta palabra, la capacidad de pro-ducir, de llevar una cosa desde el no-ser hasta el ser), como lo más inquietante que existe, el coro prosigue diciendo que este poder puede llevar tanto a la felicidad como a la ruina, y concluye con un augurio que recuerda a ese destierro platónico:

> ¡Ojalá que a mi lado en el hogar no se siente
> ni tenga mis mismos sentimientos
> quien esto haga![5]

Edgar Wind ha observado que si la afirmación de Platón nos sorprende tanto es porque el arte ya no ejerce sobre nosotros el mismo influjo que tenía sobre él.[6] Sólo porque el arte ha salido de la esfera del *interés* para convertirse simplemente en *interesante*, encuentra en nosotros una acogida tan buena. En un esbozo que escribió Musil en una época en la que todavía no tenía claro el diseño definitivo de su novela [*El hombre sin atributos*], Ulrich (que aquí todavía

5. *Antígona*, Alianza, Madrid, 1988, pág. 182. Para la interpretación del primer coro de *Antígona*, cfr. Heidegger: *Einführung in die Metaphysik* (1953), págs. 112-123 (versión en castellano: *Introducción a la metafísica*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1980).

6. *Art and Anarchy* (1963), pág. 9.

aparece con el nombre de Anders), al entrar en la habitación en la que Agathe está tocando el piano, siente un oscuro e incontenible impulso que lo empuja a disparar algunos tiros de pistola contra el instrumento que inunda la casa de una armonía tan «desoladoramente» bella. Es factible que, si probásemos a indagar hasta el fondo en la pacífica atención que solemos reservar a la obra de arte, acabáramos estando de acuerdo con Nietzsche, que pensaba que su tiempo no tenía ningún derecho a dar una respuesta a la pregunta de Platón en cuanto al influjo moral del arte, porque «aun cuando tuviéramos el arte, ¿dónde estaría su influencia, cómo nos influiría realmente ese arte?».[7]

Platón, y el mundo griego clásico en general, tenían del arte una experiencia muy distinta, que tiene muy poco que ver con el desinterés y con la fruición estética. El poder del arte sobre el ánimo le parecía tan grande que pensaba que, por sí solo, habría podido destruir el fundamento mismo de su ciudad; y, sin embargo, si se veía obligado a expulsarlo, lo hacía con pesar, «ως αυνισμεν γε ημιν αυτοις κηλουμενοις υπ'αυτης», «porque somos conscientes de la fascinación que ella ejerce sobre nosotros».[8] La expresión que utiliza cuando quiere definir los efectos de la imaginación inspirada es θειος φοβος, «terror divino», una expresión que, indudablemente, nos parece poco adecuada para definir nuestras reacciones de espectadores benévolos, pero que en cambio, a partir de un cierto momento, se encuentra cada vez más a

7. *Humano, demasiado humano*, af. 212, Akal, Madrid, 1996.

8. *La República*, 607c.

menudo en las notas en las que los artistas modernos intentan fijar su experiencia del arte.

En efecto, parece que, al mismo tiempo que se desarrolla el proceso a través del cual el espectador se insinúa en el concepto de «arte» para recluirlo en el τοπος ουρανιος de la esteticidad, desde el punto de vista del artista asistimos, en cambio, a un proceso opuesto. El arte —para el que crea— se convierte en una experiencia siempre más inquietante, con respecto a la cual hablar de interés es, como poco, un eufemismo, porque lo que está en juego no parece que sea, en modo alguno, la producción de una bella obra de arte sino la vida o la muerte del autor o, como mínimo, su salud espiritual. A la creciente inocencia del espectador frente al objeto bello, se opone la creciente peligrosidad de la experiencia del artista, para el que la *promesse de bonheur* del arte se convierte en el veneno que contamina y destruye su existencia. Se abre camino la idea de que en la actividad del artista hay implícito un riesgo extremo, comparándola, tal como hacía Baudelaire, con una especie de duelo a muerte «où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu». Que esta idea no es simplemente una metáfora entre las otras que forman las *properties* del *literary histrio*, bastan para probarlo las palabras de Hölderlin en el umbral de la locura: «Temo que me suceda lo mismo que al antiguo Tántalo, al que, de los dioses, le tocó en suerte más de lo que podía aguantar...» y «¡bien puedo decir que Apolo me ha alcanzado de lleno!»; y las que se leen en la nota que se le encontró en el bolsillo a Van Gogh el día de su muerte: «Eh bien, mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a fondré

à moitié...». Y Rilke, en una carta a Clara Rilke: «Sí, la obra artística siempre es el resultado de un haber estado en peligro, de haber llegado hasta el final en una experiencia, hasta donde ya nadie puede ir más lejos».*

Otra idea que encontramos cada vez con mayor frecuencia entre las opiniones de los artistas expresa que el arte es algo fundamentalmente peligroso, no sólo para quien lo produce, sino también para la sociedad. Hölderlin, en las notas en las que intenta condensar el sentido de su tragedia no acabada, divisa una estrecha relación y casi una unidad de principio entre el anárquico desenfreno de los habitantes de Agrigento y la poesía titánica de Empédocles y, en un proyecto de himno, parece considerar al arte como la causa esencial de la ruina de Grecia:

> Porque ellos querían fundar
> un Imperio del arte. Pero, en esto,
> faltaron a la natividad,
> y, atrozmente,
> a Grecia, belleza suprema, arruinó.[9]

Y es probable que los que lo desmienten, en toda la literatura moderna, no sean ni *monsieur* Teste, ni Werf Rönne, ni Adrian Leverkühn, sino únicamente un personaje que irremediablemente parece de mal gusto como el Jean-Cristophe de Rolland.

---

* *Cartas sobre Cézanne*, Paidós, Barcelona, 1992, pág. 14.

9. *Sämtliche Werke*, hg. Von F. Beissner (Stuttgart, 1943), II, p. 228.

Por el contrario, todo hace pensar que si hoy en día se confiase a los mismos artistas la tarea de juzgar si el arte debe de ser admitido en la ciudad, ellos estarían de acuerdo con Platón, juzgando según su experiencia, sobre la necesidad de expulsarlo.

Si esto es verdad, entonces el ingreso del arte en la dimensión estética —y su aparente comprensión a partir del αισθησις del espectador— no sería un fenómeno tan inocente y natural como habitualmente lo representamos. Tal vez nada es más urgente —si verdaderamente queremos situar el problema del arte en nuestro tiempo— que una *destrucción* de la estética que, al despejar el campo de la habitual evidencia, permita cuestionar el sentido mismo de la estética en cuanto ciencia de la obra de arte. Pero el problema es si el tiempo está capacitado para una *destrucción* de este tipo, y si ésta no tendría como consecuencia simplemente la pérdida de cualquier posible horizonte para la comprensión de la obra de arte y el hecho de que se abra frente a ella un abismo que sólo un salto radical podría permitir superar. Pero quizá una pérdida y un abismo de este tipo es precisamente lo que necesitamos en mayor grado si queremos que la obra de arte vuelva a adquirir su estatura original. Y si es verdad que sólo cuando la casa está en llamas se hace visible por primera vez el problema arquitectónico fundamental, quizás nosotros estemos hoy en día en una posición privilegiada para comprender el auténtico sentido del proyecto estético occidental.

Catorce años antes de que Nietzsche publicase la tercera disertación de *La genealogía de la moral*, un poeta, cuya

palabra ha quedado inscrita como una cabeza de Gorgona en el destino del arte occidental, le había pedido a la poesía no que produjese bellas obras ni que respondiese a un desinteresado ideal estético, sino que cambiase la vida y que abriera de nuevo para el hombre las puertas del Edén. En esta experiencia, en la que *la magique étude du bonheur* oscurece cualquier otro proyecto hasta situarse como la fatalidad única de la poesía y de la vida, Rimbaud se topó con el Terror.

Así, el embarque hacia Citera del arte moderno no debía conducir al artista a la felicidad prometida, sino a medirse con lo Más Inquietante, con el terror divino que había empujado a Platón a expulsar a los poetas de su ciudad. Solamente si se entiende como momento terminal de este proceso, en el curso del cual el arte se purifica del espectador para reencontrarse, en su integridad, frente a una amenaza absoluta, adquiere todo su enigmático sentido la invocación de Nietzsche en el prefacio de la *Gaya Ciencia*: «Ah, si de verdad vosotros pudieseis entender por qué precisamente nosotros necesitamos el arte...», pero «otro arte... un arte para artistas, ¡solamente para artistas!».[10]

10. *La Gaya Ciencia*, pág. 41, Akal, Madrid, 1988.

CAPÍTULO SEGUNDO

Frenhofer y su doble

¿De qué manera el arte, la más inocente de las ocupaciones, puede medir al hombre mediante el Terror? Paulhan, en las *Fleurs de Tarbes*, moviéndose en una ambigüedad fundamental del lenguaje, por la que a un lado se sitúan unos signos que caen bajo los sentidos, y al otro unas ideas asociadas a estos signos de manera que puedan ser evocadas inmediatamente, distingue entre los escritores a los Retóricos, que disuelven todo el significado en la forma y hacen de ésta la ley única de la literatura, de los Terroristas, que se niegan a doblegarse a esta ley y persiguen el sueño opuesto: un lenguaje que no sea más que sentido, un pensamiento en cuya llama el signo se consuma por completo poniendo al escritor frente a lo Absoluto. El Terrorista odia el razonamiento y, en la gota de agua que queda en la punta de sus dedos, ya no reconoce el mar en el que creía haberse sumergido. El Retórico, en cambio, centra su atención en las palabras y parece desconfiar del pensamiento.

Que la obra de arte sea algo distinto a lo que en ella es simple cosa, resulta incluso demasiado obvio, y es lo que los griegos expresaban en el concepto de alegoría: la obra de arte αλλο αγορευει, comunica otra cosa, es otra cosa ade-

más de la materia que la contiene.[1] Pero hay algunos objetos —por ejemplo, un bloque de piedra, una gota de agua y, en general, todas las cosas naturales— en los que parece que la forma está determinada y casi cancelada por la materia, y otros —un vaso, una azada o cualquier otro objeto producido por el hombre— en los que parece que la forma es la que determina la materia. El sueño del Terror es la creación de obras que estén en el mundo como están el bloque de piedra o la gota de agua, un *producto* que exista según el estatuto de la *cosa*. «Les chefs-d'oeuvre sont bêtes», escribía Flaubert, «ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes»; y Degas: «C'est plat comme la belle peinture!».[2]

El pintor Frenhofer, en *La obra maestra desconocida** de Balzac, ejemplifica al perfecto Terrorista. Durante diez años, Frenhofer ha intentado crear sobre su tela algo que no fuese solamente una obra de arte, aunque fuera propia de un genio. Como Pigmalión, ha borrado el arte con el arte para hacer de su *Bañista* no un conjunto de signos y de colores,

1. «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1997.

2. Citado en Valéry, *Tel quel*, I, 11 (Versión en castellano: *Tel quel*, Labor, Barcelona, 1997). Una tendencia análoga hacia la que se podría definir la «condición plana de lo absoluto», se vuelve a encontrar en la aspiración de Baudelaire de crear un lugar común: «*Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif*» (*Fusées* XX).

* Incluido en *Relatos célebres sobre la pintura*, Ediciones Áltera, Barcelona, 1997.

sino la realidad viva de su pensamiento y de su imaginación. «Mi pintura», le dice a sus dos visitantes, «no es una pintura, ¡es un sentimiento, una pasión! Nacida en mi estudio tiene que quedarse en él virgen y no salir más que tapada... Estáis delante de una mujer, y buscáis un cuadro. Hay tanta profundidad en esta tela, su arte es tan verdadero, que no podéis distinguirlo del aire que os rodea. ¿Dónde está el arte? ¡Perdido, desaparecido!» Pero en esta búsqueda de un sentido absoluto, Frenhofer sólo ha conseguido oscurecer su idea y borrar de la tela cualquier forma humana, desfigurándola en un caos de colores, de tonos, de matices indecisos, «algo como una niebla sin forma». Frente a esta absurda muralla de pintura, el grito del joven Poussin: «¡pero tarde o temprano tendrá que darse cuenta de que no hay nada sobre la tela!», suena como una señal de alarma frente a la amenaza que el Terror empieza a hacer notar sobre el arte occidental.

Pero observemos mejor el cuadro de Frenhofer. Sobre la tela sólo hay unos colores amasados confusamente y contenidos por un montón de líneas indescifrables. Todo sentido se ha disuelto, todo contenido ha desaparecido, a excepción de la punta de un pie que destaca sobre el resto de la tela «como el torso de una Venus esculpida en mármol de Paros que surgiese entre las ruinas de una ciudad incendiada». La búsqueda de un significado absoluto ha devorado cualquier significado para dejar sobrevivir solamente signos, formas sin sentido. Pero entonces, ¿la obra de arte desconocida no es, más bien, la obra de arte de la Retórica? ¿Es el sentido el que ha cancelado el signo, o es el signo el que ha abolido el

sentido? Y aquí es donde el Terrorista se enfrenta a la paradoja del Terror. Para salir del mundo evanescente de las formas, no tiene otro medio que la forma misma, y cuanto más quiere borrarla más tiene que concentrarse sobre ella para hacerla permeable a lo indecible que quiere expresar. Sin embargo, en este intento acaba por encontrarse en las manos sólo unos signos que, si bien han atravesado el limbo del no-sentido, no por ello son menos extraños al sentido que él perseguía. La huida de la Retórica le ha llevado al Terror, pero el Terror le vuelve a llevar a su opuesto, es decir, de nuevo a la Retórica. Así, el odio al razonamiento se vuelca en la filología, y signo y sentido se persiguen en un círculo vicioso perpetuo.

De hecho, el conjunto significante-significado forma parte de manera tan indisoluble del patrimonio de nuestro lenguaje, pensado metafísicamente como φωνη σημαντικη, sonido significante, que cualquier intento de superarlo sin moverse al mismo tiempo fuera de los límites de la metafísica está condenado a caer de nuevo a este lado de su objetivo. La literatura moderna ofrece incluso demasiados ejemplos de este paradójico destino hacia el que se dirige el Terror. El hombre integral del Terror es también un *homme-plume*, y no resulta inútil recordar que uno de los intérpretes más puros del Terror en las letras, Mallarmé, también fue el que acabó haciendo del libro el universo más perfecto. En los últimos años de su vida, Artaud escribió unos textos, *Suppôts et fragmentations*, en los que pretendía disolver integralmente la literatura en algo que en otras ocasiones había llamado teatro, en el sentido en el que los alquimistas llamaban *Theatrum Chemicum* a la descripción de su itinerario espiritual, y al que no nos acercamos ni siquiera un palmo cuando pensamos en el significado corriente que esta palabra tiene en la cultura occidental. Pero, ¿qué es lo que ha producido este viaje más allá de la literatura, sino unos signos frente a cuyo no-sentido nosotros nos interrogamos precisamente porque sentimos que en ellos se ha buscado hasta el fondo el destino de la literatura? Al Terror que verdaderamente quiere reducirse a su coherencia única, no le queda más que el gesto de Rimbaud, con el que, como dijo Mallarmé, se hizo a sí mismo poesía. Pero también en este movimiento extremo suyo la paradoja del Terror sigue presente. ¿Qué es, de hecho, el misterio Rimbaud, sino el punto en el que la literatura se anexiona a su opuesto, es decir, al silencio? ¿Acaso la gloria de Rimbaud no está dividida, como justamente ha observado Blanchot, entre las poesías que escribió y las que se negó a escribir?[3] ¿Y acaso no es ésta la obra maestra de la Retórica? Llegados a este punto, convendrá preguntarse si la oposición del Terror y de la Retórica no esconde, por casualidad, algo más que una reflexión vacía sobre un perenne rompecabezas, y si la insistencia con la que el arte moderno se ha quedado enredado en él no esconde tras de sí un fenómeno de otra clase.

¿Qué le sucede a Frenhofer? Mientras ningún ojo extraño contempla su obra maestra, él no duda ni un sólo momento del resultado, pero es suficiente que durante un instan-

3. «Le sommeil de Rimbaud», en *La part du feu* (1949), pág. 158.

te mire la tela a través de los ojos de los espectadores para que se vea obligado a hacer suya la opinión de Porbus y de Poussin: «¡Nada! ¡Nada! Y haber trabajado diez años».

Frenhofer se ha desdoblado. Ha pasado del punto de vista del artista al del espectador, de la interesada *promesse de bonheur* a la esteticidad desinteresada. En este paso, la integridad de su obra se ha disuelto. En efecto, no es sólo Frenhofer el que se ha desdoblado, sino también su obra: como en ciertas combinaciones de figuras geométricas que, si se observan largo tiempo, adquieren una disposición diferente desde la cual no se puede volver a la anterior sino cerrando los ojos, así su obra presenta alternativamente dos caras que no es posible recomponer en una unidad: la cara que está dirigida hacia el artista es la realidad viviente en la que él lee su promesa de felicidad; pero la otra cara, la dirigida hacia el espectador, es un conjunto de elementos sin vida que solamente puede reflejarse en la imagen que le devuelve el juicio estético.

Este desdoblamiento entre el arte tal y como lo vive el espectador y el arte tal y como lo vive el artista es, precisamente, el Terror, y así la oposición entre el Terror y la Retórica nos conduce de nuevo a la oposición entre artistas y espectadores desde la que hemos iniciado esta disquisición. La estética, entonces, no sería simplemente la determinación de la obra de arte a partir del αισθησις, de la aprehensión sensible del espectador, sino que en ella estaría presente desde el principio una consideración de la obra de arte como *opus* de un concreto e irreductible *operari*, el *operari* artístico. Esta dualidad de principios —que hace que la obra

de arte se determine al mismo tiempo a partir de la actividad creadora del artista y de la aprehensión sensible del espectador— recorre toda la historia de la estética, y probablemente es en ella donde hay que buscar su centro especulativo y su contradicción vital. Y quizás ahora estemos en condiciones de preguntarnos qué es los que Nietzsche pretendía decir al hablar de un arte para artistas. Es decir, ¿se trata simplemente de un desplazamiento del punto de vista tradicional sobre el arte, o más bien estamos en presencia de una mutación en el estatuto esencial de la obra de arte que podría explicarnos su destino actual?

CAPÍTULO TERCERO

El hombre de gusto y la dialéctica del desgarro

Hacia mediados del siglo XVII, aparece en la sociedad europea la figura del *hombre de gusto*, es decir, del hombre que está dotado de una particular facultad, casi de un *sexto sentido* —como empezó a decirse entonces— que le permite percibir el *point de perfection* característico de cualquier obra de arte.

Los Caracteres de La Bruyère registran su aparición como un hecho ya familiar, y aun es más difícil, para un oído moderno, percibir lo que hay de insólito en los términos con los que se presenta a este desconcertante prototipo de hombre estético occidental. «Il y a dans l'art», escribe La Bruyère, «un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime au deça ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement.»[1]

1. *Les Caractères, ou les moeurs du siècle*, cap. I. *Des ouvrages de l'esprit* (versión en castellano: *Los caracteres*, Zeus, Barcelona, 1968).

Para medir la novedad de esta figura, es necesario darse cuenta de que en el siglo XVI todavía no existía una clara línea de demarcación entre buen y mal gusto, y que interrogarse frente a una obra de arte sobre la manera correcta de entenderla, no era una experiencia familiar ni siquiera para los refinados compradores de Rafael o de Miguel Ángel. La sensibilidad de ese tiempo no distinguía entre las obras de arte sagrado y los muñecos mecánicos, los *engins d'esbatement,* y los colosales centros de mesa, llenos de autómatas y de personas vivas, que tenían que alegrar las fiestas de príncipes y pontífices. Los mismos artistas que nosotros admiramos por sus frescos y obras maestras arquitectónicas, también realizaban trabajos de decoración de cualquier tipo y proyectos de mecanismos como el inventado por Brunelleschi, que representaba la esfera celeste rodeada por dos hileras de ángeles, desde la que un autómata (el arcángel Gabriel) se elevaba en vuelo sostenido por una máquina en forma de almendra; o como los aparatos mecánicos, restaurados y pintados por Melchor Broederlam, con los que se rociaba agua y polvo sobre los huéspedes de Felipe el Bueno. Nuestra sensibilidad estética descubre con horror que en el castillo de Hesdin había una sala decorada con una serie de pinturas que representaban la historia de Jasón, en la que, para obtener un efecto más realista, se habían instalado unos mecanismos que producían el rayo, el trueno, la nieve y la lluvia, además de imitar los encantamientos de Medea.

Pero cuando, desde esta obra maestra de confusión y mal gusto, pasamos a considerar más de cerca la figura del hombre de gusto, nos damos cuenta con sorpresa de que su aparición no corresponde, como tal vez podríamos esperar, a una más amplia receptividad del espíritu con respecto al arte o a un crecido interés hacia éste, y que la mutación que se está verificando no se resuelve simplemente en una purificación de la sensibilidad del espectador, sino que implica y cuestiona el mismo estatuto de la obra de arte. El Renacimiento había visto a pontífices y a grandes señores dejar tanto sitio al arte en sus vidas como para arrinconar las ocupaciones del gobierno y discutir con los artistas el proyecto y la ejecución de sus obras. Pero si se les hubiese dicho que su ánimo estaba provisto de un órgano especial al que le estaba confiada —con exclusión de cualquier otra facultad de la mente y de cualquier interés puramente sensual— la identificación y la comprensión de la obra de arte, ellos probablemente hubiesen encontrado esta idea tan grotesca como si se les hubiese afirmado que el hombre respira no porque todo su cuerpo lo necesite, sino tan sólo para satisfacer a sus pulmones.

Sin embargo, es precisamente una idea de este tipo la que empieza a difundirse cada vez más decididamente en la sociedad culta de la Europa del siglo XVII. El mismo origen de la palabra parecía sugerir que, igual que había un gusto más o menos sano, también podía haber un arte más o menos bueno. En la desenvoltura con la que el autor de uno de los numerosos tratados sobre este asunto podía afirmar que «el vocablo buen gusto, de quien en los alimentos discierne sanamente el buen sabor del malo, corre en estos tiempos por las bocas de algunos y en materia de letras

humanas se lo atribuyen a sí mismos», está contenida ya en germen la idea que Valéry iba a expresar con mofa casi tres siglos después escribiendo que «le goût est fait de mille dégoûts».[2]

El proceso que lleva a la identificación de este misterioso órgano receptor de la obra de arte, se podría comparar al cierre de tres cuartas partes de un objetivo fotográfico frente a un objeto demasiado luminoso. Y si se piensa en el deslumbrante florecimiento artístico de los dos siglos anteriores, este cierre parcial incluso puede mostrarse como una precaución necesaria. A medida que la idea de gusto se concreta y, con ella, el tipo particular de reacción psíquica que llevará al nacimiento de ese misterio de la sensibilidad moderna que es el juicio estético, se empieza a mirar la obra de arte (al menos mientras no está terminada) como a un asunto de exclusiva competencia del artista, cuya fantasía creativa no tolera ni límites ni imposiciones, mientras que al no-artista no le queda más que *spectare*, es decir, transformarse en un *partner* cada vez menos necesario y cada vez más pasivo, al que la obra de arte le proporciona únicamente la ocasión para un ejercicio de buen gusto. Nuestra educación estética moderna nos ha habituado a considerar como normal esta actitud y a criticar cualquier intrusión en el trabajo del artista como una indebida violación de su libertad; ciertamente, ningún mecenas moderno osaría entrometerse en la concepción y en la ejecución de la obra encargada, como el cardenal Giulio de

2. *Tel quel*, I.

Medici (que después se convertiría en el Papa Clemente VII) se entrometió en las obras de la Sacristía Nueva de San Lorenzo. Aun así, nosotros sabemos que Miguel Ángel no sólo no se irritó por ello, sino que tuvo a bien declarar a un alumno suyo que Clemente VII tenía una excepcional comprensión del proceso artístico. Edgar Wind recuerda, a este propósito, que los grandes mecenas del Renacimiento fueron exactamente lo que nosotros creemos que nunca debería de ser un mecenas, es decir, «colaboradores incómodos y perjudiciales».[3] Sin embargo, todavía en 1855 Burckhardt podía presentar los frescos de la bóveda de la capilla Sixtina no sólo como la obra del genio de Miguel Ángel, sino como un obsequio del Papa Julio II a la humanidad: «Éste es el obsequio», escribía en el *Cicerón*,[4] «que nos dejó el Papa Julio II. Alternando el estímulo con la docilidad, la violencia con la bondad, él consiguió de Miguel Ángel lo que probablemente nadie hubiese podido conseguir. Su recuerdo quedará bendecido en los anales del arte».

3. *Art and Anarchy* (1963), pág. 91. Todavía en el siglo XV, la figura del comprador estaba tan estrechamente ligada a la obra de arte que a muy pocos artistas se les podía ocurrir pintar sin una comisión, sencillamente por la propia necesidad interior. Particularmente trágico es el caso del escultor borgoñón Claes van der Werve que, debido a los continuos retrasos que Juan sin Miedo sometía el proyecto para el que le había contratado, consumió en una espera improductiva una carrera de artista que había iniciado brillantemente (cfr. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1995).

4. III, Pintura del siglo XVI, Miguel Ángel.

Si, por el contrario, al igual que el espectador moderno, el hombre de gusto del siglo XVII considera una prueba de mal gusto el entrometerse en lo que el artista compone «por capricho y por genio», esto significa probablemente que el arte no ocupa en su vida espiritual el mismo lugar que ocupaba en la de Clemente VII o en la de Julio II.

Frente a un espectador que cuanto más afina su gusto más lo convierte en algo similar para él a un espectro evanescente, el artista se mueve en una atmósfera siempre más libre y enrarecida, y empieza la emigración que, desde el tejido vivo de la sociedad, lo empujará hacia la hiperbórea tierra de nadie de la esteticidad, en cuyo desierto buscará en vano su nutrición y donde acabará por parecerse al Catoblepas de *Las tentaciones de San Antonio*, que devora sin darse cuenta sus propias extremidades.

Mientras en la sociedad europea va difundiéndose cada vez más la equilibrada figura del hombre de gusto, el artista entra en una dimensión de desequilibrio y de excentricidad, gracias a la cual, a través de una rápida evolución, llegará a justificar *l'idée reçue* que Flaubert registraba en su diccionario junto a la voz «Artistes»: «s'étonner de ce qu'ils sont habillés comme tout le monde». Cuanto más intenta el gusto liberar al arte de cualquier contaminación y de cualquier injerencia, tanto más impura y nocturna se torna la cara que el arte vuelve hacia aquellos que han de producirlo. Y, desde luego, no es casualidad si con la aparición en el curso del siglo XVII del falso artista, del hombre obsesionado con el arte pero mal artista, la

figura del artista empieza a proyectar una sombra de la que ya no será posible separarla en los siglos futuros.[5]

*

También el hombre de gusto, como el artista, tiene su sombra, y tal vez es a ésta a la que convendrá interrogar ahora si verdaderamente queremos intentar acercarnos a su misterio. El tipo de hombre de *mauvais goût* no es una figura del todo nueva en la sociedad europea, pero en el curso del siglo XVII, precisamente cuando va tomando forma el concepto de buen gusto, adquiere un peso y un relieve tan particulares que no deberíamos maravillarnos si llegásemos a descubrir que el juicio de Valéry que hemos citado más arriba, según el cual «le gout est fait de mille dégoûts», debe ser interpretado de un modo absolutamente inesperado, es decir, en el sentido de que el *buen gusto está hecho esencialmente de mal gusto*.

El hombre de *mauvais goût*, tal y como queda implícito en la definición de La Bruyère, no es simplemente aquel

5. Irónicamente se ha observado que, sin la noción de «gran artista» (es decir, sin las distinciones de calidad entre artistas designadas por el gusto), también hubiese habido menos malos artistas: «*La notion de grand poète a engendré plus de petits poètes qu'il en était raisonneblement à attendre des combinaisons du sort*» (Valéry, *Tel quel*, I, 35). Ya a finales del siglo XVI, los teóricos del arte disputaban sobre quién era el artista más grande, si Rafael, Miguel Ángel o Tiziano. Lomazzo, en su *Templo de la pintura* (1590), resolvía eclécticamente el problema describiendo la pintura ideal como la pintada por Tiziano sobre diseño de Miguel Ángel, según proporciones propuestas por Rafael.

que, al faltarle totalmente el órgano para recibirlo, permanece ciego hacia el arte o lo desprecia: tiene *mauvais goût*, más bien, quien guste «au deça ou au delà» del punto exacto y no sepa, distinguiendo lo verdadero de lo falso, comprender el *point de perfection* de la obra de arte. Molière ha dejado un famoso retrato de él en el *Bourgeois gentilhomme*: M. Jourdain no desprecia el arte, ni se puede decir que sea indiferente a su fascinación, al contrario, su deseo más grande es ser un hombre de gusto y saber discernir lo bello de lo feo, el arte del no-arte; él no es solamente, como decía Voltaire, «un burgeois qui veut être homme de qualité»,[6] sino que también es un *homme de mauvais goût* que quiere convertirse en *homme de goût*. Ya de por sí, este deseo es un hecho bastante misterioso, porque no se entiende bien cómo quien no tiene gusto puede considerar al buen gusto como un valor. Pero lo que es más sorprendente es que, en su comedia, Molière parece considerar a M. Jourdain con una cierta indulgencia, como si su ingenuo mal gusto le pareciera menos alejado del arte que la sensibilidad refinada pero cínica y corrompida de los maestros que tendrían que educarlo y de los *hommes de qualité* que intentan engañarlo. Rousseau, que también pensaba que Molière, en su comedia, estaba a favor de los *hommes de qualité*, se había dado cuenta de que, a sus ojos, el personaje positivo no podía ser más que Jourdain y, en la *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, escribía: «J'entends dire qu'il (Molière) attaque les vices; mais je voudrais bien que l'on comparât ceux qu'il

6. *Sommaires des pièces de Moliére* (1765).

attaque avec ceux qu'il favorise. Quel est le plus blamable, d'un bourgeois sans esprit et vain qui fait sottement le gentilhomme, ou du gentilhomme fripon qui le dupe?». Pero la paradoja de M. Jourdain estriba en que él no es solamente más honesto que sus maestros, sino que, de alguna manera, es también más sensible y abierto ante la obra de arte que aquellos que deberían enseñarle a juzgarla: este hombre tosco está atormentado por la belleza, este iletrado que no sabe qué es la prosa tiene tanto amor por las letras que la sola idea de que lo que él dice sea, en cualquier caso, *prosa* es capaz de transfigurarlo. Su interés, que no está preparado para juzgar su objeto, está más cerca del arte que el de los hombres de gusto que, frente a sus *petites lumières,* piensan que su dinero mejora los juicios de su cerebro y que en su monedero está parte del discernimiento. Estamos aquí en presencia de un fenómeno muy curioso, que precisamente en este momento empieza a asumir proporciones macroscópicas, es decir: parece que el arte prefiera disponer del molde informe e indiferenciado del mal gusto antes que reflejarse en el valorado cristal del buen gusto. Todo sucede como si el buen gusto, que permite a quien está dotado de él percibir el *point de perfection* de la obra de arte, acabase por hacerlo indiferente a ella, o como si el arte, entrando en el perfecto mecanismo receptivo del buen gusto, perdiese esa vitalidad que un mecanismo menos perfecto pero más interesado consigue conservar.

Pero hay más: con sólo reflexionar durante un momento sobre sí mismo, el hombre de gusto tiene que darse cuenta de que no sólo se ha vuelto indiferente al arte, sino que,

cuanto más se purifica su gusto, más se siente su ánimo espontáneamente atraído hacia todo lo que el buen gusto no puede más que reprobar, como si el buen gusto conllevase la tendencia a pervertirse en su opuesto. La primera constatación de lo que tenía que convertirse en uno de los rasgos más evidentemente contradictorios de nuestra cultura (pero no por ello menos observado), se encuentra en dos sorprendentes cartas de Madame de Sevigné del 5 y del 12 de julio de 1671. Hablando de las novelas de intriga, que precisamente en ese momento empezaban a difundirse entre un público restringido, esta perfecta *femme de goût* se pregunta cómo puede explicarse la atracción que siente hacia unas obras de tan baja calidad: «Je songe quelque fois», escribe, «d'ou vient la folie que j'ai pour ces sottises lá: j'ai peine à le comprendre. Vous vous souvenez peut être assez de moi pour savoir à quel point je suis blessée des méchants styles; j'ai quelque lumière pour les bons, et personne n'est plus touchée que moi des charmes de l'éloquence. Le style de La Calprenède est maudit en mille endroits; de grands périodes de roman, de méchants mots; je sens tout cela... Je trouve que celui (le style) de La Calprenède est détestable, et cependant je ne laisse pas de m'y prendre comme à de la glu: la beauté des sentiments, la violence des passions, la grandeur des événements et le succès miraculeux de leurs redoutables épées, tout cela m'entraîne comme une petite fille; j'entre dans leur dessein; et si je n'avais pas M. de La Rochefoucauld et M. d'Hacqueville pour me consoler, je me pendrais de trouver encore en moi cette faiblesse».

Este inexplicable *penchant* del buen gusto hacia su opuesto se ha convertido en algo tan familiar para el hombre moderno que ni siquiera le sorpende, y ya no se pregunta (algo que también sería natural) cómo es posible que su gusto se divida entre objetos tan incompatibles como las *Elegías de Duino* y las novelas de Ian Fleming, las telas de Cézanne y los *bibelots* florales. Cuando Brunetière, dos siglos después de Madame de Sevigné, vuelve a observar este reprobable impulso del buen gusto, éste se ha vuelto tan fuerte que el crítico, aun manteniendo la distinción entre buena y mala literatura, tiene casi que pelearse consigo mismo para no ocuparse exclusivamente de ésta última: «Quelle cruelle destinée est celle du critique! Tous les autres hommes suivent les impulsions de leur goûts. Lui seul passe son temps à combattre le sien! S'il s'abandonne à son plaisir, une voix lui crie: malheureux, que fais-tu? Quoi! Tu pleures aux *Deux Gosses* et tu ris au *Plus hereux des trois*! Labiche t'amuse et Dennery t'émeut! Tu frédonnes du Béranger! Tu lis peut-être de l'Alexandre Dumas en cachette et du Soulié! Où sont tes principes, ta mission, ton sacerdoce?».[7]

En definitiva, con el hombre de gusto sucede un fenómeno similar al que Proust describía para el hombre inteligente, al que «d'être devenu plus intelligent crée des droits à l'être moins» y, del mismo modo que al parecer la inteligencia, una vez superado un cierto límite, necesita de la estupidez, así se diría que el buen gusto, a partir de un cier-

7. *Revue d'hist. litt. de France*, XL, 197, citado en B. Croce, *La poesia* (1953), pág. 308.

to grado de perfección, no puede prescindir del mal gusto. Hoy día, la existencia de un arte y de una literatura de entretenimiento se asocia tan exclusivamente a la sociedad de masas, y estamos tan acostumbrados a representárnosla a través de la condición psicológica de los intelectuales testigos de su primera explosión, en la segunda mitad del siglo XIX, que olvidamos que, en su nacimiento, cuando Madame de Sevigné describía su paradójica fascinación por las novelas de La Calprenède, esa literatura era un fenómeno aristocrático y no popular. Y, ciertamente, los críticos de la cultura de masas desarrollarían una labor más útil si empezaran a preguntarse, antes que nada, cómo ha podido suceder que precisamente una *élite* refinada haya sentido la necesidad de crear, para su propia sensibilidad, objetos vulgares. Después de todo, por poco que miremos a nuestro alrededor, nos damos cuenta de que actualmente la literatura de entretenimiento está volviendo a ser lo que era en su origen, es decir, un fenómeno que implica a las altas esferas de la cultura antes incluso que a las medias y a las bajas. Y, desde luego, no nos honra que, entre tantos intelectuales que se ocupan del *kitsch* y de los *feuilletons*, no haya una Madame de Sevigné dispuesta a ahorcarse por esta debilidad suya.

En cuanto a los artistas, no tardaron mucho en aprender la lección de la novelas de La Calprenède, y empezaron a introducir el mal gusto en la obra de arte, primero insensiblemente, pero luego de manera cada vez más declarada, haciendo de la *beauté des sentiments*, de la *violence des passions* y del *succès miraculeux de leurs redoutables épées*, como de todo aquello que podía suscitar y mantener despierto el interés

del lector, uno de los recursos esenciales de la ficción literaria. El siglo que vio a Hutcheson y a los otros teóricos del gusto elaborar el ideal de lo uniforme y de lo armónico como fundamento de la belleza, también vio a Marino teorizar sobre su poética de la maravilla y asistió a los excesos y a las extravagancias del barroco. En el teatro, los defensores de la tragedia burguesa y de la comedia *larmoyante* acabaron con la supremacía de sus adversarios clasicistas, y cuando Molière, en *Monsieur de Pourceaugnac*, quiso representar a dos médicos que intentan hacerle una lavativa al reacio protagonista, no se limitó a llevar a escena tan sólo una cánula, sino que toda la sala se vio invadida de cánulas. Los *genres tranchés*, los únicos admitidos por los puristas del gusto, fueron sustituidos poco a poco por los menos nobles géneros mixtos, cuyo prototipo era precisamente la novela que, nacida para satisfacer las exigencias del mal gusto, acabó por ocupar el lugar central de la producción literaria. A finales del siglo XVIII, apareció incluso un género, la *novela gótica*, que se basaba en una simple y pura alteración de los criterios del *bon goût*, y los románticos, en su lucha por un arte interesado, se sirvieron sin escrúpulos de este procedimiento con el fin de recuperar para el arte, a través del espanto y del terror, esa zona del ánimo que el buen gusto había creído ineludible excluir para siempre de la participación estética. Esta rebelión del mal gustó llevó a una auténtica y verdadera contraposición entre *poésie* y *goût* (o *esprit*), de tal manera que un escritor como Flaubert, que, aunque durante toda la vida tuvo la obsesión del énfasis y de la ampulosidad, podía escribir en una carta a Louise Colet:

«Pues para tener lo que se llama mal gusto hay que tener poesía en el cerebro, pero el ingenio, al contrario, es incompatible con la auténtica poesía».* Es decir, parece que genio y buen gusto no puedan convivir en el mismo cerebro, y que el artista, para serlo, ante todo deba diferenciarse del hombre de gusto. Mientras tanto, la declaración programática de mal gusto de Rimbaud en *Une saison en enfer* («J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'eglise, livres érotiques sans ortographe, romans de nos aïeuls, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rhythmes naïfs») se ha vuelto tan famosa que nos cuesta entender que, en esta relación, se puede encontrar todo el familiar *outillage* de la conciencia estética contemporánea. En el terreno del gusto, lo que era excéntrico en la época de Rimbaud se ha vuelto algo así como el *gusto medio* del intelectual, y ha penetrado tan profundamente en el patrimonio del *bon ton* que hoy en día ha hecho de él un auténtico y verdadero signo distintivo. El gusto contemporáneo ha reconstruido el castillo de Hesdin, pero en la historia no existen billetes de vuelta y, antes de entrar en las salas y admirar lo que se nos ofrece, quizás haríamos bien en preguntarnos sobre el sentido de esta incomparable broma que nos ha gastado nuestro buen gusto.

*

* *Cartas a Louise Colet*, Siruela, Madrid, 1989, pág. 300.

El buen gusto no solamente tiende a pervertirse en su opuesto, de alguna manera es el principio mismo de toda perversión, y su aparición en la conciencia parece coincidir con el inicio de un proceso de inversión de todos los valores y de todos los contenidos. En el *Burgeois gentilhomme*, la oposición de *mauvais goût* y *bon goût* era también la de honestidad e inmoralidad, pasión e indiferencia. Hacia finales del siglo XVIII, los hombres empiezan a mirar al gusto estético como una especie de antídoto para el fruto del árbol de la ciencia, el cual, después de haber sido experimentado, hace que la distinción entre el bien y el mal se vuelva imposible. Y puesto que las puertas del jardín de Edén están cerradas para siempre, el viaje del esteta más allá del bien y del mal concluye fatalmente bajo el signo de una tentación diabólica. Es decir, se abre camino la idea de que existe un parentesco secreto entre la experiencia del arte y el mal y que, para entender la obra de arte, la falta de prejuicios y el *Witz* son instrumentos mucho más valiosos que una buena conciencia. «El que no desprecia», dice un personaje de *Lucinde* de Schlegel, «tampoco puede apreciar. Una cierta *maldad estética* (ästetische Bösheit) es parte esencial de una formación armoniosa.»[8]

En las puertas de la Revolución Francesa, Diderot llevó hasta el extremo esta singular perversión del hombre de gusto en una breve sátira, *El sobrino de Rameau*, que, traducida al alemán por Goethe cuando todavía estaba manus-

8. *Lucinde, 6, Idylle über den Müssiggang* (versión en castellano: *Lucinde. Una novela*, Editorial Natán).

crita, ejerció una gran influencia en el joven Hegel. El sobrino de Rameau del título es, al mismo tiempo, un hombre de gusto extraordinario y un indigno truhán: en él ha desaparecido toda diferencia entre bien y mal, nobleza y bajeza, virtud y vicio; solamente el gusto, rodeado por la absoluta perversión de cualquier cosa en su opuesto, ha mantenido su integridad y su lucidez. A Diderot, que le pregunta: «Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical, vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu», él responde que «c'est apparemment qu'il y a pour les unes un sens que je n'ai pas, une fibre qui ne m'a point été donnée, une fibre lâche qu'on a beau pincer et qui ne vibre pas». Es decir, en el sobrino de Rameau, el gusto ha actuado como una especie de gangrena moral, devorando cualquier otro contenido y cualquier otra determinación espiritual, desarrollándose, finalmente, en el puro vacío. El gusto es la única certeza que tiene de sí mismo y su única autoconciencia, pero esta certeza es la pura nada, y su personalidad es la absoluta impersonalidad. La simple existencia de un hombre como él es una paradoja y un escándalo: incapaz de producir una obra de arte, es precisamente de esta incapacidad de la que depende su existencia; condenado a depender de aquello que es otra cosa que sí mismo, no encuentra en esta *otra cosa*, sin embargo, ninguna esencialidad, pues todo contenido y toda determinación moral han sido abolidos. Cuando Diderot le pregunta cómo puede ser que, con su facultad de sentir, de retener y de reproducir, no haya conseguido

hacer nada bueno, para justificarse Rameau invoca a la fatalidad que le ha concedido la capacidad de juzgar pero no la de crear, y recuerda la leyenda de la estatua de Memnón: «Autour de la statue de Memnon il y en avait une infinité d'autres, également frappées des rayons du soleil; mais la sienne était la seule qui resonnât... le reste, autant de paires d'oreilles fichées au bout d'un bâton». El problema que en Rameau encuentra la plena y trágica conciencia de sí mismo, es el de la escisión entre genio y gusto, entre el artista y el espectador que, a partir de ese momento, dominará de manera cada vez menos velada el desarrollo del arte occidental. En Rameau, el espectador entiende que existe un enigma inquietante: su justificación recuerda, de una forma extrema, la experiencia de todo hombre sensible que, frente a una obra de arte que admira, experimenta casi un sentimiento de decepción y no consigue reprimir el deseo de ser él su autor. Está delante de algo en lo que cree reencontrar su verdad más íntima y, aun así, no puede identificarse con ella, porque la obra de arte es precisamente, como decía Kant, «aquello que, aun cuando se conozca perfectamente, no se tiene todavía la capacidad de producir». El suyo es el desgarro más radical: su principio es aquello que le es más extraño, su esencia está en aquello que, por definición, no le pertenece. El gusto, para que se dé integralmente, tiene que escindirse del principio de la creación, pero sin el genio el gusto se vuelve una pura inversión, es decir, *el principio mismo de la perversión*.

Hegel quedó tan impresionado con la lectura del *El sobrino de Rameau*, que se puede decir que toda la sección de

la *Fenomenología del Espíritu* que lleva por título: «El espíritu extrañado de sí mismo; la cultura», no es, en realidad, otra cosa que un comentario y una interpretación de esta figura. En Rameau, Hegel veía la cumbre de la cultura europea —y al mismo tiempo el principio de la destrucción— a las puertas del Terror y de la Revolución, cuando el Espíritu, al haberse alienado en la cultura, no se reencuentra a sí mismo más que en la consciencia del desgarro y en la perversión absoluta de todos los conceptos y de todas las realidades. Hegel llamaba a este momento «la cultura pura» y lo caracterizaba en estos términos:

> Por cuanto que el puro yo mismo se intuye a sí mismo fuera de sí y desgarrado, en este desgarramiento se ha desintegrado y se ha ido a pique todo lo que tiene de continuidad y universalidad, lo que se llama ley, bueno y justo; se ha disuelto todo lo igual, pues lo que se halla presente es *la más pura desigualdad*, la absoluta inesencialidad de lo absolutamente esencial, el ser fuera de sí del ser para sí; el puro yo mismo se halla absolutamente desintegrado. [...] Así pues, como la relación de esta conciencia se halla vinculada con este absoluto desgarramiento, desaparece en su espíritu la diferencia de ser determinada como conciencia noble frente a la conciencia *vil*, y ambas son la misma conciencia.
>
> [...] Esta autoconciencia, a la que corresponde la sublevación que rechaza su abyección, es de un modo inmediato la absoluta igualdad consigo misma en el absoluto desgarramiento, la pura mediación de la pura autoconciencia consigo misma. Es la igualdad del juicio

> idéntico, en el que una y la misma personalidad es tanto sujeto como predicado. Pero este juicio idéntico es, al mismo tiempo, el juicio infinito; pues esta personalidad es absolutamente desdoblada y sujeto y predicado son, sencillamente, *entes indiferentes* que nada tienen que ver uno con otro y sin unidad necesaria, hasta el punto de que cada uno es la potencia de una personalidad propia. El *ser para sí* tiene por objeto su *ser para sí*, sencillamente como un otro y al mismo tiempo de un modo igualmente inmediato como *sí mismo* —sí como un otro, pero no como si éste tuviese otro contenido, sino que el contenido es el mismo *sí mismo* en la forma de absoluta contraposición y de un ser allí propio totalmente indiferente. Se halla, pues, presente aquí el *espíritu* de este mundo real de la cultura, *autoconsciente* en su verdad y *de su concepto*.
>
> [...] El espíritu es esta absoluta y universal inversión y extrañamiento de la realidad y del pensamiento; *la pura cultura*. Lo que se experimenta en este mundo es que no tienen verdad ni las *esencias reales* del poder y de la riqueza, ni sus *conceptos* determinados, lo bueno y lo malo, o la conciencia del bien y el mal, la conciencia noble y la conciencia vil; si no que todos esos momentos se invierten más bien el uno en el otro y cada uno es lo contrario de sí mismo. [...] Los pensamientos de estas esencias, de lo *bueno* y lo *malo*, se invierten asimismo en este movimiento; lo determinado como bueno es malo; lo determinado como malo es bueno. Juzgada la conciencia de cada uno de estos momentos como la conciencia noble y la conciencia vil, resulta que cada uno de ellos es más bien, en verdad, lo inverso de lo que

> estas determinaciones debieran ser: la conciencia noble es vil y abyecta, lo mismo que la abyección se trueca en la nobleza de la libertad más cultivada de la autoconciencia. Todo es asimismo, considerado formalmente, *al exterior*, lo inverso de lo que es para sí; y, a su vez, lo que es para sí, no lo es en verdad, sino algo distinto de lo que quiere ser, el ser para sí es más bien la pérdida de sí mismo y el extrañamiento de sí más bien la autoconservación. Lo que se da es, pues, que todos los momentos ejercen una justicia universal el uno con respecto al otro, y viceversa, que cada uno de ellos en sí mismo se extraña así como se forma en su contrario y lo invierte de este modo.[9]

Frente a Rameau, que ha tomado conciencia de su propio desgarro, la conciencia honesta (el filósofo, en el diálogo de Diderot) no puede decir nada que la conciencia vil no sepa y no diga ya desde sí misma, porque esta última es, precisamente, la absoluta perversión de cualquier cosa en su opuesto, y su lenguaje es el juicio que, al tiempo que disuelve cualquier identidad, también juega consigo mismo este juego de autodisolución. La única manera que ella tiene de poseerse es la de asumir integralmente su propia contradicción y, negándose a sí misma, reencontrarse solamente en el seno del extremo desgarro. Pero, precisamente porque sólo conoce lo substancial bajo el aspecto de la dualidad y del extrañamiento, Rameau es, sin duda, perfectamente capaz de *juzgar* lo substancial (y su lenguaje, en efecto, centellea de espíritu), pero ha perdido la capacidad de *captarlo:* su consistencia es la inconsistencia radical, su plenitud es la privación absoluta.

Al caracterizar la Cultura pura como perversión, Hegel era consciente de estar describiendo un estado prerrevolucionario, e incluso tenía en su punto de mira a la sociedad francesa en el momento en que los valores del *Ancien Régime* empezaron a vacilar bajo el impulso negador del *Aufklärung*: en la *Fenomenología del Espíritu*, de hecho, la sección dedicada a la Libertad absoluta y al Terror sigue al análisis de la Cultura pura. La dialéctica entre conciencia honesta y conciencia vil —las cuales, en su esencia, son cada una lo contrario de sí misma, de manera que la primera está perennemente destinada a sucumbir a la franqueza de la segunda— es, bajo este punto de vista, tan significativa como la que hay entre esclavo y patrón. Pero lo que aquí nos interesa es que Hegel, al personificar la absoluta potencia de la perversión, eligió una figura como Rameau, algo así como la extrema decantación del hombre de gusto, para el que el arte es la única certeza de sí mismo y, al mismo tiempo, el desgarro más ardiente, que acompaña necesariamente el disolverse de los valores sociales y de la fe religiosa. Desde luego, no es una simple coincidencia si, cuando esta dialéctica vuelve a proponerse en la literatura europea —una primera vez en *Los demonios* de Dostoyevski, con la pareja del viejo intelectual liberal Stepan Stepanovic y su hijo Piotr Stepanovic, y una segunda vez con la pareja Settembrini-Naphta en *La montaña mágica* de Thomas

9. *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, págs. 305-307.

Mann—, la experiencia que se describe en ambos casos es la del desmoronamiento de un microcosmos social frente a la acción del «más inquietante de todos los huéspedes», que es el Nihilismo europeo, personificado por dos mediocres pero irresistibles descendientes de Rameau.

El examen del gusto estético nos conduce así a preguntarnos si no existe quizás un nexo de alguna clase entre el destino del arte y el surgir de ese nihilismo que, según palabras de Heidegger, no es de ninguna manera un movimiento histórico junto a otros, sino que, «pensado en su esencia, es el movimiento fundamental de la historia de Occidente».[10]

10. «La frase de Nietzsche "Dios ha muerto"», en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1997, pág. 198.

CAPÍTULO CUARTO

La cámara de las maravillas

En 1660 David Teniers publicó en Amberes, con el título *Theatrum pictoricum*, el primer catálogo ilustrado de un museo de arte. El libro reproduce, a través de una serie de grabados, los cuadros que poseía el archiduque Leopoldo Guillermo en su *cabinet* de la corte de Bruselas. El autor, dirigiéndose en una premisa «aux admirateurs de l'art», advierte que «les tableaux originels dont vous voyez ici les desseins, ne sont point tous d'une mesme forme, ni de pareille grandeur, pour cela il nous a été nécessaire de les égaler, pour les reduire à la mesure de feuillets de ce volume, à fin de vous les présenter soubs une plus convenable façon. Si quelqu'un désire de connaître la proportion des originaux, il pourra la compasser en conformité des pieds ou palmes, qui sont marqués aux marges».[1] A esta advertencia le sigue una descripción del mismo *cabinet* que podría ser un prototipo de las guías que se encuentran en la entrada de cualquier museo moderno, si no fuese por la escasa atención que Teniers reserva a cada uno de los cua-

1. *Le Théâtre des peintures de David Teniers*, Amberes, 1673.

dros con respecto al *cabinet* en su conjunto. «En entrant», escribe, «on rencontre deux longues Galleries, où du long de la muraille qui est sans fenestres, les Tableux sont pendus en bel ordre: à l'opposite, du coté des fenestres, on admire plusieurs grandes Statues, la plus part Antiquités, assises sur des hautes Bases, avec leurs ornemens; par derrière, soubs & entre les fenestres, sont posées autres peintures, plusieurs desquelles vous sont inconnues». Teniers nos informa de que, entre éstas, se encuentran seis telas de Brueghel el Viejo, que representan los doce meses del año «avec un artifice admirable de pinceau, vivacité des couleurs, et ordonnances industrieuses de postures», y un gran número de naturalezas muertas; más allá, se pasa a otras salas y *cabinets* «où les pièces plus rares et de haute estime font monstre des plus subtils chefs-d'oeuvre du pinceau, avec un merveilleux ravissement des Esprits bien entendus; en sorte que les personnes desireuses de contempler à souhait tant de gentillesses, auraient besoin d'un loisir de plusieurs semaines, voire mesmes de beaucoup de mois, pour les examiner selon qu'elles méritent».

Pero las colecciones de arte no habían tenido siempre un aspecto tan familiar para nosotros. Hacia finales del medioevo, en los países de la Europa continental, príncipes y eruditos recogían los objetos más disparatados en una *Wunderkammer* que contenía promiscuamente piedras de forma insólita, monedas, animales embalsamados, libros manuscritos, huevos de avestruz y cuernos de unicornio. Cuando se empezaron a coleccionar objetos de arte, en estas cámaras de las maravillas estatuas y pinturas fueron

colocadas junto a curiosidades y muestras de historia natural. Las colecciones de arte de los príncipes, al menos en los países germánicos, conservaron hasta tiempo después las huellas de su descendencia de la *Wunderkammer* medieval. Sabemos que Augusto I, príncipe elector de Sajonia, que se jactaba de poseer «una serie de retratos de emperadores romanos de César a Domiciano realizados al natural por Tiziano», rechazó una oferta de 100.000 florines de oro del Consejo de los Diez veneciano por un unicornio de su propiedad, y que conservaba como algo precioso un fénix embalsamado que le donó el obispo de Bamberg. También en 1567, el *cabinet* de Alberto V de Baviera contenía, además de setecientos ochenta cuadros, dos mil objetos de distinta especie, entre los que destacaba «un huevo que un abad había encontrado dentro de otro huevo, maná caído del cielo durante una carestía, una hidra y un basilisco».

Poseemos un grabado que reproduce la *Wunderkammer* del médico y coleccionista alemán Hans Worms, a través del cual podemos hacernos una idea bastante precisa del aspecto de una auténtica y verdadera cámara de las maravillas. Del techo, a notable altura, cuelgan caimanes, osos grises disecados, peces de extraña forma, pájaros embalsamados y canoas de poblaciones primitivas. La parte superior de la pared del fondo está ocupada por lanzas, flechas y otras armas de distinta forma y procedencia. Entre las ventanas de una de las paredes laterales se hallan cuernos de ciervo y de alce, pezuñas y calaveras de animales. De la pared que está enfrente, a poquísima distancia unos de otros, cuelgan caparazones de tortugas, pieles de serpiente, col-

millos de pez sierra y pieles de leopardo. A partir de cierta altura hasta el suelo, las paredes están cubiertas por una serie de estantes repletos de conchas, huesos de pulpo, sales minerales, metales, raíces y estatuillas mitológicas. Pero el caos que parece reinar en la *Wunderkammer* es sólo aparente: para la mentalidad del sabio medieval, éste era una suerte de microcosmos que reproducía, en su armonioso fárrago, el macrocosmos animal, vegetal y mineral. Por eso todos los objetos parecen encontrar su sentido solamente los unos junto a los otros, entre las paredes de una habitación en la que el sabio podía medir a cada instante los confines del universo.

Si ahora levantamos la mirada del grabado y la colocamos sobre una tela que reproduce una galería del siglo XVII, por ejemplo la del cuadro de Willem van Haecht que muestra al archiduque Alberto visitando la colección de Cornelius van der Geist en Amberes acompañado por Rubens, Gerard Seghers y Jordaens, no podemos dejar de notar cierta analogía. Las paredes están literalmente revestidas, desde el techo hasta el suelo, de cuadros con las dimensiones y los motivos más diversos, casi pegados los unos a los otros para formar un magma pictórico que recuerda la *muraille de peinture* de Frenhofer, de la que difícilmente podía emerger la obra individual. Al lado de una puerta, en igual confusión, se alza un grupo de estatuas, entre las que a duras penas distinguimos a un Apolo, una Venus, un Baco y una Diana. En el suelo hay otros cuadros amontonados y entre ellos sobresale el apretado plantel de artistas y gentilhombres recogidos alrededor de una mesa baja recubierta de

pequeñas esculturas. Sobre el dintel de una puerta, bajo un emblema dominado por una calavera, es bien legible la frase: *«Vive l'Esprit»*.

Más que frente a cuadros, tenemos la impresión de encontrarnos, como se ha observado, ante un único e inmenso tapiz en el que fluctúan colores y formas imprecisas. Surge espontánea la pregunta de si para estos cuadros acaso no suceda lo que ocurría con las conchas y los dientes de ballena del sabio medieval, los cuales encontraban su verdad y auténtico sentido únicamente al ser incluidos en el armónico microcosmos de la *Wunderkammer*. Es decir, parece que cada una de las telas no tenga realidad fuera del inmóvil *Theatrum pictoricum* al que han sido entregadas o, al menos, que sólo en este espacio ideal adquieran todo su enigmático sentido. Sin embargo, mientras el microcosmos de la *Wunderkammer* encontraba su razón profunda en la viva e inmediata unidad con el gran mundo de la creación divina, la búsqueda de un fundamento análogo para la galería sería en vano: encerrada entre los resplandecientes colores de sus paredes, reposa en sí misma como un mundo perfectamente autosuficiente, donde las telas se asemejan a la princesa dormida de la fábula, prisionera de un encanto cuya fórmula abracadabrante está inscrita sobre el dintel de la puerta: *«Vive l'Esprit»*.

En el mismo año en que Teniers publicaba en Amberes su *Theatrum Pictoricum*, Marco Boschini, en Venecia, entregaba a imprenta su *Carta del navegar pittoresco*. Este libro interesa a los escritores de historia del arte por los pormenores y noticias de todo tipo que nos proporciona sobre la

pintura veneciana del siglo XVII y por los juicios estéticos embrionarios que se esbozan en él sobre cada pintor. Pero aquí nos interesa porque, tras haber guiado la «Nave Veneciana» a través de «l'alto mar de la Pitura», Boschini concluye su aventurado itinerario con la minuciosa descripción de una galería imaginaria. Boschini se detiene largo tiempo sobre la forma que, según el gusto de la época, debían tener las paredes y las esquinas de los techos:

La obra de los techos, que son planos,
él los hizo en arcos, y los rostros transforma.
Así, de los planos a los cóncavos él les da forma
y teje para los ojos industriosos engaños.

Él hace que las esquinas de forma aguda
salten hacia fuera con ángulos que sobresalen,
y en vez de ir hacia dentro, van hacia delante.
Esto es algo locuaz, y no pintura muda.[2]

Ni siquiera olvida especificar, para cada una de las salas, el color y el tipo de tapicería destinada a recubrir las paredes de esta escenografía puramente mental.

Si ya otras veces se habían puesto por escrito reglas arquitectónicas para la construcción de las galerías es, sin embargo, una de las primeras veces en que estos preceptos, en lugar de ocupar un espacio en un tratado de arquitectura, se ofrecen como conclusión ideal de lo que podríamos

2. *La carta de navegar pittoresco, compartita in oto venti con i quali la Nave venetiana bien conduita in l'alto mar de la Pitura*, Venecia, 1660, «Vento setimo».

definir como un vasto tratado crítico-descriptivo sobre pintura. Al parecer, para Boschini su galería imaginaria es, de alguna manera, el espacio más concreto de la pintura, una especie de entramado ideal que otorga un fundamento unitario a las distintas creaciones del genio de los artistas, como si, una vez abandonadas al tempestuoso mar de la pintura, tocasen tierra firme únicamente sobre el escenario perfectamente ataviado de este teatro virtual. Boschini está tan convencido que llega a comparar los cuadros que duermen en las salas de la galería con los bálsamos que, para adquirir todo su poder, tienen que clarificarse en recipientes de vidrio:

Bálsamo precioso es la Pintura,
para el intelecto verdadera medicina,
que cuanto más está en el frasco, más se refina,
y en cien años es milagroso.

A pesar de que nosotros no utilizamos imágenes tan ingenuas, es probable que nuestra perspectiva estética sobre el arte, que nos hace construir museos y que nos parezca normal que el cuadro pase de las manos del artista a la sala del museo de arte contemporáneo, se fundamente sobre presupuestos no muy distintos. En cualquier caso es cierto que la obra de arte ya no constituye la medida esencial del habitáculo del hombre sobre la tierra quien, precisamente porque edifica y hace posible el hecho de habitar, no tiene ni una esfera autónoma ni una identidad particular, y compendia y refleja en sí todo el mundo humano. Por el contrario, el arte ha construido ahora su propio mundo y, en-

tregado a la intemporal dimensión estética del *Museum Theatrum*, inicia su segunda e interminable vida, que si bien por una parte llevará a que su valor metafísico y venal crezca incesantemente, acabará disolviendo el espacio concreto de la obra de arte hasta convertirla en algo semejante al espejo convexo que Boschini recomendaba colocar sobre una pared en su galería imaginaria:

> donde el objeto, en lugar de acercarse,
> da un paso hacia atrás, para su ventaja.

Puede creerse que, por fin, se le ha asegurado a la obra de arte su más auténtica realidad, pero cuando intentamos aferrarla retrocede y nos deja con las manos vacías.

*

Pero la obra de arte no siempre fue considerada un objeto de colección. Hubo épocas en las que la idea de arte, tal y como nosotros la conocemos, habría parecido monstruosa. El amor por el arte en sí mismo es muy difícil de encontrar a lo largo de todo el medioevo, y cuando aparecieron los primeros síntomas, confundidos con el gusto por lo fastuoso y los objetos de valor, la mentalidad común los consideró como aberraciones.

En esas épocas, la subjetividad del artista se identificaba tan inmediatamente con su materia —que constituía, no sólo para él sino también para sus semejantes, la verdad más íntima de la conciencia—, que habría resultado inconcebible hablar de arte como un valor en sí y, frente a la obra de arte acabada, no se podía hablar de ninguna manera de una participación estética.

En las cuatro grandes divisiones del *Speculum Maius* en las que Vicente de Beauvais encerró el universo (Espejo de la Naturaleza, de la Ciencia, de la Moral, de la Historia), no hay sitio para el arte, porque de ninguna manera representaba, para la mentalidad medieval, un reino entre los otros reinos del universo. Mirando el tímpano de la catedral de Vézelay, con sus esculturas que representan a todos los pueblos de la tierra bajo la luz del divino pentecostés, o la columna de la abadía de Souvigny, con sus cuatro costados que reproducían los maravillosos confines de la tierra a través de las imágenes de los fabulosos habitantes de esas regiones: el Sátiro de las patas de cabra, el *Sciapode* etíope que se mueve sobre un solo pie, el Hipopodio de pezuñas equinas, la Mantícora o el Unicornio, el hombre del medioevo no tenía la impresión estética de estar observando una obra de arte, sino que, por el contrario, expresaba la medida más concreta para él de las fronteras de su mundo. Lo maravilloso no era todavía una tonalidad sentimental autónoma, el efecto propio de la obra de arte, sino una indistinta presencia de la gracia, que unía en la obra la actividad del hombre al mundo divino de la creación, y así todavía mantenía vivo un eco de lo que el arte había sido en su origen griego: el poder milagroso e inquietante de hacer aparecer, de producir el ser y el mundo en la obra.

Huizinga relata el caso de Dionisio el Cartujano, quien cuenta cómo, entrando un día en la iglesia de San Juan en

Hertogenbosch mientras sonaba el órgano, se sintió repentinamente transportado por la melodía en un éxtasis prolongado. «El sentimiento estético se torna enseguida sentimiento religioso. Ni siquiera se le ocurre a Dionisio que en la belleza de la música o de las artes plásticas podía admirar otra cosa que lo santo en sí».[3]

Y aun así, en cierta medida, vemos al cocodrilo embalsamado suspendido en la entrada de San Bertrando de Comminges y la pata de unicornio que se conservaba en la sacristía de la Sainte Chapelle de París salir del espacio sagrado de la catedral para entrar en el *cabinet* del coleccionista, y a la sensibilidad del espectador frente a la obra de arte detenerse tan largo tiempo sobre el momento de la maravilla que llega a aislarla como una esfera autónoma de cualquier contenido religioso o moral.

*

En el capítulo de la *Estética* dedicado a la disolución del arte romántico, Hegel sintió toda la importancia de la vívida relación del artista con su materia y entendió que el destino del arte occidental sólo podía explicarse a partir de una escisión, de la que solamente hoy día estamos en condiciones de medir todas las consecuencias.

> Mientras el artista —escribía— se mantiene íntimamente ligado en identidad inmediata y fe firme a la determinación de una concepción general y de una religión, se toma verdaderamente *en serio* ese contenido y su representación; es decir, este contenido resulta para él lo infinito y lo verdadero de su conciencia; vive con él en originaria unidad según su más íntima subjetividad, mientras que la forma en la que lo muestra es para él, como artista, el modo extremo, necesario y supremo de traerse por intuición lo absoluto y el alma de los objetos en general. Está atado al determinado modo de exposición de la substancia, inmanente en él mismo, de su materia. En efecto, el artista, inmediatamente, lleva en sí mismo la materia y por lo tanto la forma apropiada para ella, como la esencia auténtica y verdadera de su existencia, que él no se imagina, sino que *es* él mismo, por lo que él sólo tiene la tarea de que esta verdad esencial sea objetiva para él, representarla y extraerla fuera de sí mismo de manera viva.[4]

Desgraciadamente, llega el momento en que esta unidad inmediata de la subjetividad del artista con su materia se rompe. El artista sufre entonces la experiencia de un desgarro radical, por lo que a un lado se coloca el mundo inerte de los contenidos en su indiferente objetividad prosaica, y al otro lado la libre subjetividad del principio artístico, que planea por encima de aquéllos como sobre un inmenso depósito de materiales que puede evocar o rechazar según su arbitrio. El arte es ahora la absoluta libertad que busca en sí misma su propio fin y su propio fundamento, y no

3. *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1995, pág. 387.

4. *Estética*, vol. II, Península, Barcelona, 1989, pág. 168.

necesita —en sentido substancial— ningún contenido, porque sólo puede medirse al vértigo de su propio abismo. Ningún otro contenido —con excepción del arte mismo— es ahora para el artista lo substancial de su conciencia más *inmediatamente*, ni le inspira la necesidad de representarlo.

> En contra de la época —prosigue Hegel— en que el artista, por nacionalidad y época, y en su substancia, está colocado en el interior de una determinada concepción general del mundo con su contenido y sus formas de representación, encontramos una posición absolutamente opuesta que, en su pleno desarrollo, se ha vuelto importante solamente hoy en día.
>
> En nuestros días el desarrollo de la reflexión y de la crítica en casi todos los pueblos y, en Alemania, también la libertad de pensamiento, se han adueñado de los artistas y, una vez cumplidos también los necesarios estadios particulares de la forma de arte romántico, los han convertido en, por así decir, una *tabula rasa* tanto en lo que respecta a la materia como a la forma de su producción. El estar atados a un contenido concreto y a un modo de representación adecuado exclusivamente a esta materia, constituye para los artistas de hoy algo pasado, de manera que el arte se ha convertido en un instrumento libre que el artista puede manejar uniformemente en función de la medida de su habilidad subjetiva con respecto a cualquier contenido, sea de la clase que sea. Por ello, el artista está por encima de las determinadas formas y configuraciones consagradas, moviéndose libre por sí mismo, independientemente del contenido y de las concepciones en que lo sagrado y lo eterno estaban antes delante de la conciencia. Ningún contenido, ninguna forma es más inmediatamente idéntica a la intimidad, a la *naturaleza*, a la inconsciente esencia substancial del artista; cualquier materia puede resultarle indiferente, con tal de que no contradiga la ley formal de ser, en general, bella y capaz de ser atraída artísticamente. Hoy no hay ninguna materia que esté en sí misma y por sí misma por encima de esta relatividad y, aun cuando lo estuviese, al menos no hay ninguna necesidad absoluta por la que tenga que ser el arte el que la represente.[5]

Esta escisión marca un evento decisivo en el destino del arte occidental, porque podemos tener la ilusión de abrazar con un solo vistazo el horizonte que descubre. Pero, al mismo tiempo, podemos reconocer entre sus primeras consecuencias la aparición de esa fractura entre gusto y genio que hemos visto tomar cuerpo en la figura del hombre de gusto, y que llegaba en el personaje de Rameau a su formulación más problemática. Mientras el artista vive en íntima unidad con su materia, y el espectador ve en la obra de arte únicamente su propia fe y la verdad más alta de su propio ser llevada a la conciencia en la forma necesaria, de ahí no puede surgir el problema del arte en sí mismo porque el arte es, precisamente, el espacio común en el que todos los hombres, artistas y no-artistas, se encuentran en viva unidad. Pero una vez que la subjetividad creadora del

5. Ob. cit., pág. 169.

artista llega a ponerse por encima de su materia y de su producción, como un dramaturgo que libremente pone en escena a sus personajes, este espacio común y concreto de la obra de arte se disuelve, y lo que el espectador aprecia ya no es algo que él pueda reencontrar inmediatamente en su conciencia como su verdad más alta. Todo lo que el espectador, en cualquier caso, puede encontrar en la obra de arte está ahora mediatizado por la representación estética, la cual se convierte, independientemente de cualquier contenido, en el valor supremo y la verdad más íntima que explica su potencia en la obra misma y a partir de la obra misma. El libre principio creativo del artista se eleva entre el espectador y su verdad —la que él podía encontrar en la obra de arte— como un valioso velo de Maia del que nunca podrá apropiarse a un nivel concreto, pues tan sólo podrá acercarse a ella a través de la imagen reflejada en el espejo mágico de su propio gusto.

Si en este principio absoluto el espectador reconoce la verdad más alta de su estar en el mundo, coherentemente tiene que pensar su propia realidad a partir del eclipse de cualquier contenido y de cualquier consideración moral o religiosa y, como Rameau, se condena a buscar su propia consistencia en lo que le es más extraño. Así, el nacimiento del gusto coincide con el absoluto desgarro de la «cultura pura»: en la obra de arte, el espectador se ve a Sí mismo como Otro, su propio ser-por-sí mismo como ser-fuera-de-sí mismo. En la pura subjetividad en acción creadora de la obra de arte, no encuentra de ninguna manera un contenido determinado y una medida concreta de su propia existencia sino, simplemente, a su propio Yo en la forma del absoluto extrañamiento, y sólo puede poseerse en el interior de este desgarro.

La unidad originaria de la obra de arte se ha roto, dejando a un lado el juicio estético y al otro la subjetividad artística sin contenido, el principio creativo puro. Ambos buscan en vano su propio fundamento, y en esta búsqueda disuelven incesantemente la concreción de la obra, uno llevándola al espacio ideal del *Museum Theatrum*, y la otra traspasándola en su continuo movimiento más allá de sí misma. Igual que el espectador, frente a la extrañeza del principio creativo, intenta fijar en el museo su punto de consistencia, en el que el desgarro absoluto se invierte en la absoluta igualdad consigo mismo —«en la identidad del juicio en el que una misma personalidad es tanto sujeto como predicado»—, así el artista, que en la creación ha realizado la experiencia demiúrgica de la absoluta libertad, intenta ahora objetivar su propio mundo y poseerse a sí mismo. Al final de este proceso, encontramos la frase de Baudelaire: «La poesie est ce qu'il y a de plus réel, ce que n'est completement vrai que dans un autre monde». Frente al espacio estético-metafísico de la galería, se abre otro espacio que se le corresponde metafísicamente: el puramente mental de la tela de Frenhofer, en el que la subjetividad artística sin contenido realiza, a través de una especie de operación alquímica, su verdad imposible. Al *Museum Theatrum* como *topos ouranios* del arte en la perspectiva del juicio estético, le corresponde *l'autre monde* de la poesía, el *Theatrum chemicum* como *topos ouranios* del principio artístico absoluto.

Lautréamont es el artista que ha vivido este desdoblamiento del arte hasta sus consecuencias más paradójicas. Rimbaud había pasado del infierno de la poesía al infierno de Harrar, de las palabras al silencio. En cambio Lautréamont, más ingenuo, abandona el antro prometeico que había visto nacer los *Cantos de Maldoror* por el aula de liceo o la sala académica donde se tendrán que recitar los edificantes *poncifs* de *Poésies*. Aquel que había llevado hasta el final la extrema exigencia de la subjetividad artística absoluta y, en este intento, había visto confundirse los límites de lo humano y de lo inhumano, lleva ahora hasta sus extremas consecuencias el juicio estético, hasta afirmar que «les chefs-d'oeuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées et les discours académiques» y que «les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie». El que en este movimiento sólo haya oscilado entre los dos extremos sin conseguir encontrar su unidad, únicamente demuestra que el abismo en el que se funda nuestra concepción estética del arte no se deja colmar tan fácilmente, y que las dos realidades metafísicas del juicio estético y de la subjetividad artística sin contenido, remiten incesantemente la una a la otra.

Pero en este recíproco sostenerse de los dos *autres mondes* del arte, quedan sin respuesta precisamente las dos únicas preguntas a las que nuestra meditación sobre el arte tendría que responder para ser coherente consigo misma: *¿cuál es el fundamento del juicio estético?* y *¿cuál es el fundamento de la subjetividad artística sin contenido?*

CAPÍTULO QUINTO

Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie

Nosotros, que todavía no pensamos con demasiada seriedad en el sentido del juicio estético, ¿cómo podríamos tomarnos en serio esta frase de Lautréamont? No consideraremos esta frase en su justa dimensión mientras nos obstinemos en percibir en ella un sencillo juego de inversión realizado en nombre de una *raillerie* incomprensible, y no empecemos, por el contrario, a preguntarnos si su verdad no está quizás esculpida en la estructura misma de la sensibilidad moderna.

En efecto, nos acercamos a su sentido secreto cuando la ponemos en relación con lo que Hegel escribe en su introducción a la *Estética*, en el momento de plantearse el problema del destino del arte en su tiempo. Advertimos entonces con sorpresa que las conclusiones a las que llega Hegel no solamente no están muy lejos de las de Lautréamont, sino que incluso nos permiten apreciar en ellas una sonoridad mucho menos paradójica de lo que hemos creído hasta ahora.

Hegel observa que la obra de arte no le proporciona al

ánimo la satisfacción de las necesidades espirituales que en ella habían encontrado épocas anteriores, porque la reflexión y el espíritu crítico se han vuelto tan fuertes en nosotros que, delante de una obra de arte, no intentamos tanto penetrar en su íntima vitalidad, identificándonos con ella, como representárnosla según la estructura crítica que nos proporciona el juicio estético. «Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte» —escribe—, «es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como ciencia es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte. [...] Y el arte, según veremos con mayor detención, lejos de ser la forma suprema del espíritu, por primera vez en la ciencia alcanza su auténtica legitimación».[1]

Están lejos los tiempos en los que Dionisio el Cartujano caía en éxtasis al escuchar la melodía del órgano en la iglesia de San Juan en Hertogenbosch. Para el hombre moderno, la obra de arte ya no es la aparición concreta de lo divino, que deja subyugado el ánimo por el éxtasis o por el terror sagrado, sino una ocasión privilegiada para poner en

1. *Estética*, vol. I, Península, Barcelona, 1989, págs. 17-19.

marcha su gusto crítico, ese juicio sobre el arte que, si bien es verdad que de alguna manera no tiene para nosotros más valor que el arte mismo, sin embargo responde ciertamente a una necesidad como mínimo de igual importancia.

Este hecho se ha convertido en una experiencia tan espontánea y familiar para nosotros, que desde luego no nos planteamos la posibilidad de interrogarnos sobre el mecanismo del juicio estético cada vez que, frente a una obra de arte, nos preocupamos principalmente, y casi sin ser conscientes, de si se trata de verdadero arte o más bien falso arte, no-arte, y por tanto reflexionamos —como decía Hegel— sobre el contenido, los medios de manifestación y la conveniencia o no de ambos. Incluso es probable que esta misteriosa variedad de reflejo condicionado, con su pregunta sobre el ser y sobre el no-ser, no sea más que un aspecto de una actitud mucho más general que el hombre occidental, desde su origen griego, ha adoptado casi constantemente frente al mundo que lo rodeaba, preguntándose cada vez ti to on, qué es esta cosa que *es*, y distinguiendo el ον del μη ον, lo que *no es*.

Si ahora nos detenemos durante un instante en la meditación más coherente que posee Occidente sobre el juicio estético, es decir, la *Crítica del juicio* de Kant, lo que nos sorprende no es tanto que el problema de lo bello esté proyectado exclusivamente bajo el perfil del juicio estético —lo cual, por el contrario, es perfectamente natural—, sino que las determinaciones de la belleza se establezcan en el juicio de manera puramente negativa. Como es sabido,

Kant, siguiendo el modelo de la analítica trascendental, define lo bello en cuatro momentos, determinando uno tras otro los cuatro caracteres esenciales del juicio estético: según la primera definición, «gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello»(§ 5); la segunda definición precisa que «lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción "universal"» (§ 6); la tercera, que la «belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin» (§ 17); la cuarta añade que «bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción» (§ 22).

Frente a estos cuatro caracteres de la belleza como objeto del juicio estético (es decir, placer sin interés, universalidad sin concepto, finalidad sin fin, normalidad sin norma), no se puede evitar pensar en lo que Nietzsche, polemizando contra el prolongado error de la metafísica, escribía en el *Crepúsculo de los ídolos*: «Los signos distintivos que han sido asignados al «ser verdadero» de las cosas son las cosas distintivas del no-ser, de la nada».* Es decir, parece que cada vez que el juicio estético intenta determinar qué es lo bello, no consigue apresar lo bello sino su sombra, como si el verdadero objeto no fuese tanto lo que es el arte, como lo que no es: no el arte, sino el no-arte.

A poco que observemos cómo funciona en nosotros su

* *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1975, pág. 50.

mecanismo, debemos admitir, aunque sea con pesar, que todo lo que nuestro juicio crítico nos sugiere frente a una obra de arte pertenece precisamente a esta sombra y que, separando el arte del no-arte, en el acto del juicio hacemos del no-arte el contenido del arte, y únicamente en este calco negativo conseguimos encontrar su realidad. Cuando negamos que una obra tiene el carácter de la *artisticidad*, queremos decir que en ella están todos los elementos materiales de la obra de arte menos algo esencial de lo que depende su vida, de la misma manera que decimos que en un cadáver están todos los elementos del cuerpo vivo, menos ese intangible *quid* que precisamente hace de él un ser viviente. Pero cuando después nos encontramos frente a la obra de arte, nos comportamos, sin ser conscientes, como estudiantes de medicina que han aprendido la anatomía únicamente sobre cadáveres y que, frente a los órganos palpitantes del paciente, tienen que recurrir mentalmente a su ejemplar anatómico muerto.

En efecto, sea cual sea el metro del que se sirve el juicio crítico para medir la realidad de la obra —su estructura lingüística, el elemento histórico, la autenticidad del *Erlebnis* que la ha originado, etcétera—, al final no habrá hecho más que disponer una interminable estructura de elementos muertos en lugar de un cuerpo vivo, y la obra de arte se habrá convertido para nosotros en ese apetecible fruto caído del árbol del que hablaba Hegel, que un destino benévolo ha colocado frente a nuestros ojos, pero sin mostrarnos ni la rama de la que colgaba, ni la tierra de la que se ha alimentado, ni el alternarse de las estaciones que ha hecho

madurar su pulpa.[2] Lo que nos ha sido negado se resume en el juicio como su único contenido real, y lo que se ha afirmado queda recubierto por esta sombra; nuestra apreciación del arte empieza necesariamente con el olvido del arte.

Así, el juicio estético nos enfrenta a la embarazosa paradoja de un instrumento del que no sabemos prescindir para conocer la obra de arte y que, sin embargo, no sólo no nos permite penetrar en su realidad, sino que, remitiéndonos continuamente a aquello que es otra cosa con respecto a ella, nos presenta esta realidad como una sencilla y pura

2. «Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, así como los himnos son palabras de las que ha huido la fe; las mesas de los dioses se han quedado sin comida y sin bebida espirituales y sus juegos y sus fiestas no infunden de nuevo a la conciencia la gozosa unidad de ellas con la esencia. A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la certeza de sí mismo. Ahora, ya sólo son lo que son para nosotros —bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; ya no hay ni la vida real de su existencia, ni el árbol que lo sostuvo, ni la tierra y los elementos que constituían su sustancia, ni el clima que constituía su determinabilidad o el cambio de las estaciones del año que dominaban el proceso de su devenir. De este modo, el destino no nos entrega con las obras de este arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en las que florecen y maduran, sino solamente el recuerdo velado de esta realidad. Nuestro obrar, cuando gozamos de estas obras, no es ya, pues, el culto divino gracias al cual nuestra conciencia alcanzaría su verdad perfecta que lo colmaría, sino que es el obrar exterior que limpia a estos frutos de algunas gotas de lluvia o de algunos granos de polvo y que, en vez de los elementos interiores de la realidad ética que los rodeaba, los engendraba y les daba el espíritu, coloca la armazón prolija de los elementos muertos de su existencia exterior, el lenguaje, lo histórico, etc., no para penetrar en su vida, sino solamente para representárselos dentro de sí.» *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, págs. 435-436.

nada. Parecida a una compleja y articulada teología negativa, la crítica intenta siempre rodear lo inaprehensible envolviéndose en su sombra, con un procedimiento que recuerda el *esto no, esto no* del Veda y el *nescio, nescio* de S. Bernardo. Metidos en esta laboriosa edificación de la nada, no somos conscientes de que mientras tanto el arte se ha convertido en un planeta que solamente nos ofrece su cara oscura, y que el juicio estético no es ni más ni menos que el *logos*, la reunión del arte y de su sombra.

Si quisiéramos expresar con una fórmula este carácter suyo, podríamos escribir que el juicio crítico considera el arte como arte, entendiendo así que, en cualquier parte y constantemente, este juicio sumerge al arte en su propia sombra, considera el arte como no-arte. Y es este arte, es decir, una pura sombra, el que reina como valor supremo sobre el horizonte de la *terra aesthetica*. Es probable que no podamos salir de este horizonte hasta que no nos hayamos interrogado sobre el fundamento del juicio estético.

*

El enigma de este fundamento permanece oculto en el origen y en el destino del pensamiento moderno. Desde que Kant no consiguió encontrar una respuesta satisfactoria a la única pregunta que verdaderamente cuenta en la historia de la estética, es decir: «¿cómo son posibles, en cuanto a su fundamento, los juicios estéticos *a priori*?», esta mancha original pesa sobre nosotros cada vez que pronunciamos un juicio sobre el arte.

Kant se había planteado el problema del fundamento del juicio estético como problema de la búsqueda de una solución para la antinomia del gusto, que, en la segunda sección de la *Crítica del juicio*, había expresado de esta forma:

> 1.° *Tesis*. El juicio de gusto no se funda en conceptos, pues, de otro modo, se podría disputar (decidir por medio de pruebas) sobre él.
> 2.° *Antítesis*. El juicio de gusto se funda en conceptos, pues, de otro modo, no se podría, prescindiendo de sus diferencias, ni siquiera discutir sobre él (pretender un necesario acuerdo de otros con ese juicio).[3]

Él creyó que podía resolver esta antinomia poniendo como fundamento del juicio estético algo que tuviese el carácter del concepto, pero que, al no ser determinable de ningún modo, no pudiese proporcionar después la prueba del juicio mismo, es decir, que fuese «un concepto con el que no se conoce nada».

> Ahora bien —escribe—, toda contradicción desaparece si digo: el juicio de gusto se funda en un concepto (el de un fundamento, en general, de la finalidad subjetiva, de la naturaleza para el juicio), por el cual, empero, no se puede conocer ni demostrar nada en consideración del objeto, porque ese concepto es, en sí, indeterminable, y no sirve para el conocimiento; pero el juicio de gusto

3. *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1990, pág. 301.

> recibe, por medio de éste, sin embargo, al mismo tiempo, validez para cada cual (desde luego, en cada cual, como juicio particular que acompaña inmediatamente la intuición), porque el fundamento de determinación está quizá en el concepto de lo que puede ser considerado como el substrato suprasensible de la humanidad. [...] El principio subjetivo, a saber, la indeterminada idea de lo suprasensible en nosotros, puede tan sólo ser indicado como la única clave para descifrar esa facultad, oculta para nosotros mismos, en sus fuentes; pero nada puede hacérnosla más comprensible.[4]

Probablemente Kant se daba cuenta de que este fundamento del juicio estético a través de una idea indeterminada, se asemejaba más bien a una intuición mística que a la exposición de un sólido fundamento racional, y que los «orígenes» del juicio permanecían, de este modo, envueltos en el más impenetrable misterio. Pero también sabía que, una vez concebido el arte en una dimensión estética, no quedaba ninguna otra vía de salida para poner de acuerdo a la razón consigo misma.

De hecho, sin saberlo, él había advertido el desgarro inherente al juicio sobre lo bello del arte cuando, comparándolo con el juicio sobre lo bello de la naturaleza, se había convencido de que, mientras que para este último no necesitamos poseer con anterioridad el concepto de lo que tiene que ser el objeto, para juzgar lo bello del arte sí lo necesita-

4. Ob. cit., págs. 303-304.

mos, porque como fundamento de la obra de arte hay algo que es otra cosa distinta a nosotros, es decir, el libre principio creativo-formal del artista.

Esto le llevaba a oponer el gusto —como facultad que juzga— al genio —como facultad productiva— y, para conciliar la radical disociación de los dos principios, tenía que recurrir a la idea mística del sustrato suprasensible que está en la base de ambos.

Por lo tanto, el problema de Rameau, la escisión entre gusto y genio, sigue reinando secretamente en el problema del origen del juicio estético, y la imperdonable ligereza con la que Croce creyó resolverlo —identificando el juicio con la producción estética y escribiendo que «la diferencia consiste únicamente en la diversidad de las circunstancias, tratándose unas veces de producción y otras de reproducción estética»,[5] como si el enigma no estuviese precisamente en esta «diversidad de las circunstancias»— da testimonio de cuán profundamente esa disensión está inscrita en el destino de la modernidad y de cómo el juicio estético empieza necesaria y precisamente con el olvido de los propios orígenes.

En el horizonte de nuestra aprehensión estética, la obra de arte permanece sujeta a una suerte de ley de la degradación de la energía, lo que la convierte en algo a lo que no se puede acceder nunca desde un estado sucesivo a su creación. Igual que un sistema físico, aislado del exterior, puede pasar del estado A al estado B, pero después no es posible restablecer el estado inicial de ninguna manera, así, una

5. *Estética*, Ágora, Málaga, 1997, pág. 130.

vez que la obra de arte ha sido producida, no hay ningún medio para volver a ella a través del camino inverso del gusto. Por más que intente mitigar su desgarro, el juicio estético no puede escapar de la que se podría llamar la ley de degradación de la energía artística. Y si un día la crítica tuviese que ser sometida a un proceso, la acusación de la que menos podría defenderse sería precisamente la que se refiere al escaso espíritu crítico que ha demostrado con respecto a sí misma al evitar interrogarse sobre sus propios orígenes y sobre su propio sentido.

Pero, como alguien dijo, la historia no es un autobús del que uno pueda apearse y, mientras tanto, a pesar de este defecto de origen y de lo contradictorio que pueda parecernos, el juicio estético se ha convertido en el órgano esencial de nuestra sensibilidad frente a la obra de arte. Y lo ha hecho hasta tal punto que, de las cenizas de la Retórica, ha provocado el nacimiento de una ciencia que en su estructura actual no tiene parangón en ninguna otra época, y ha creado una figura, la del crítico moderno, cuya única razón de ser y cuya tarea exclusiva es el ejercicio del juicio estético.

Esta figura conlleva la oscura contradicción de su origen: dondequiera que el crítico encuentra el arte vuelve a conducirlo a su opuesto, disolviéndolo en el no-arte; dondequiera que ejercite su reflexión, trae el no-ser y la sombra, como si para adorar al arte no tuviese otra opción más que celebrar una especie de misa negra en honor al *deus inversus* del no-arte. Si se recorre la inmensa mole de los escritos de los *lundistes* del ochocientos, desde el más oscuro hasta el más célebre, se advierte con estupor que la ma-

yor consideración y el espacio más amplio no están reservados a los buenos artistas, sino a los mediocres y a los malos. Proust no podía leer sin vergüenza lo que Sainte-Beuve escribía de Baudelaire y de Balzac, y observaba que si todas las obras del siglo XIX, menos los *Lundis,* se hubiesen quemado, y a través de ellos tuviésemos que formarnos una idea de la importancia de los escritores, Stendhal y Flaubert se nos mostrarían inferiores a Charles de Bernard, a Vinet, a Molé, a Ramond y a otros escritores de tercer orden.[6] Todo el siglo, definido (*sans doute par antiphrase*, escribió irónicamente Jean Paulhan) como el siglo de la crítica, parece dominado desde su inicio por el principio de que el buen crítico debe arremeter contra el trabajo del buen escritor: Villemain polemiza con Chateaubriand; Brunetière niega a Stendhal y a Flaubert; Lemaitre, a Verlaine y a Mallarmé; Faguet, a Nerval y a Zola; y, para referirnos a tiempos más cercanos a nosotros, baste recordar el expeditivo juicio con el que Croce liquidó a Rimbaud y a Mallarmé.

Aun así, si lo miramos más de cerca, lo que parece un error fatal se revela en cambio como el único modo que tiene el crítico de permanecer fiel a su tarea y a su culpa originaria. Si llevase continuamente el arte hacia su sombra, si al distinguir arte y no-arte no hiciese cada vez de ésta el contenido del arte, exponiéndose así al riesgo de confundirlos, nuestra idea estética del arte perdería toda consis-

6. La observación se halla en el inacabado estudio sobre Sainte-Beuve, que ocupó a Proust en los años inmediatamente anteriores a la redacción de la *Recherche* [*Contre Sainte-Beuve* (1954), pág. 160].

tencia. De hecho, la obra de arte ya no encuentra su fundamento —como en el tiempo en que el artista estaba ligado en inmediata identidad a la fe y a las concepciones de su mundo— en la unidad de la subjetividad del artista con su contenido, de manera que el espectador pueda reencontrar inmediatamente en ella la verdad más alta de su propia conciencia, es decir, lo divino.

Ahora la verdad suprema de la obra de arte es, como hemos visto en el capítulo anterior, el principio creativo-formal puro que desarrolla su potencia en ella, independientemente de cualquier contenido. Esto significa que, para el espectador, lo que en la obra de arte es esencial, resulta precisamente lo extraño y falto de esencia, mientras que lo que descubre de sí mismo en la obra, es decir, el contenido que puede discernir en ella, ya no se le aparece como una verdad que encuentra en la misma obra la expresión necesaria, sino como algo de lo que él ya es plenamente consciente por su cuenta en cuanto sujeto pensante, y que por lo tanto puede creer legítimamente que él mismo puede llegar a expresar. Así, la condición de Rafael sin manos es hoy día, en cierto sentido, la condición espiritual normal de un espectador que aprecie de verdad la obra de arte; ahora la experiencia del arte ya no puede ser más que la experiencia de un desgarro absoluto. «El juicio idéntico en el que una misma personalidad es tanto sujeto como predicado», es también necesariamente (como Hegel había entendido, cargando sobre Rameau su dialéctica del desgarro) «el juicio infinito, porque esta personalidad está absolutamente escindida, y sujeto y predicado son únicamente dos entida-

des indiferentes que no tienen nada que ver la una con la otra».[7]

En el juicio estético, el ser-por-sí mismo tiene por objeto su ser-por-sí mismo, pero como absolutamente Otro y, al mismo tiempo, inmediatamente como sí mismo; es este puro desgarro y esta ausencia de fundamento lo que deriva al infinito sobre el océano de la forma sin poder alcanzar nunca la tierra firme.

Si el espectador se presta al radical extrañamiento de esta experiencia y, dejando atrás cualquier contenido y cualquier protección, acepta entrar en el círculo de la absoluta perversión, no tiene otro modo de reencontrarse a sí mismo —si no quiere que la idea misma de arte se precipite en este círculo— más que asumiendo integralmente su propia contradicción. Es decir, tiene que desgarrar su propio desgarro, negar su propia negación, suprimir su estar suprimido. Él es la absoluta voluntad de ser otro, el movimiento que divide y, al mismo tiempo, reúne a la madera que se descubre violín y al violín, al cobre que se despierta trombón y al trombón;[8] en esta alienación, se posee y, al poseerse, se aliena.

El espacio que sostiene el Museo es esta incesante y absoluta negación de sí mismo y del otro, en la cual el desgarro encuentra durante un instante su conciliación y, al negarse, el espectador se acepta para sumergirse de nuevo, en el instante sucesivo, en una nueva negación. En este inquietante abismo encuentra su fundamento nuestra aprehensión estética del arte: su valor positivo en nuestra sociedad y su consistencia metafísica en el cielo de la esteticidad reposan sobre el esfuerzo de negación de esta nada, que fatigosamente gira alrededor de su propia aniquilación. Sólo en este paso atrás que le hacemos dar hacia su sombra, la obra de arte vuelve a adquirir para nosotros una dimensión familiar que puede indagarse racionalmente.

Si bien es cierto que el crítico conduce el arte hacia su negación, es únicamente en esta sombra y en esta muerte, sin embargo, donde el arte (nuestra idea estética del arte) se sostiene y encuentra su realidad. Así, el crítico acaba por parecerse al Gran Inquisidor del poemita compuesto por Iván Karamazov que, para hacer posible un mundo cristiano, tiene que negar a Cristo cuando éste aparece ante sus ojos.

*

Sin embargo, este irritante pero insustituible instrumento de nuestra aprehensión estética del arte parece atravesar hoy en día una crisis que podría llegar a eclipsarlo. En una de las consideraciones recogidas por Musil en el volumen *Nachlass zu Lebzeiten* (que se podría traducir como: «Obras póstumas publicadas en vida»), el autor se había planteado en tono jocoso la pregunta de «si el *kitsch*, incrementado en una y después en dos dimensiones, no se hace más soporta-

7. Ob. cit., pág. 370.

8. «Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon...» (Rimbaud, *Lettre à Georges Izambard*, 13 de mayo de 1871); «Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon...» (*Lettre à Paul Demeny*, 15 de mayo de 1871).

ble y cada vez menos *kitsch*», e —intentando descubrir a través de un curioso cálculo matemático la relación entre el *kitsch* y el arte— había llegado a la conclusión de que realmente parecen ser lo mismo. Una vez que el juicio estético nos ha enseñado a distinguir el arte de su sombra y la autenticidad de la no-autenticidad, nuestra experiencia, en cambio, nos enfrenta a la embarazosa verdad de que es precisamente al no-arte al que hoy día debemos nuestras emociones estéticas más originales. ¿Quién no ha conocido, al menos una vez, una agradable sensación liberadora frente al *kitsch*, y ha llegado a afirmar —en contra de cualquier sugerencia de su gusto crítico—: este objeto es estéticamente feo y, aun así, me gusta y me conmueve? Se diría que la inmensa zona del mundo exterior y de nuestra sensibilidad que el juicio crítico había empujado al limbo del no-arte, ha empezado a adquirir conciencia de su necesidad y de su función dialéctica y, rebelándose a la tiranía del buen gusto, se ha presentado para exigir sus derechos.

Hoy día, aparece en nuestra reflexión otro fenómeno bastante más extravagante: mientras que la obra de arte se vuelve inteligible para nosotros únicamente a través de la comparación con su sombra, para apreciar la belleza de los objetos naturales (como ya había intuido Kant) no habíamos tenido, hasta ahora, ninguna necesidad de medirlos con su negativo. Desde luego, no se nos habría ocurrido preguntarnos si un temporal es más o menos perfecto o si una flor es más o menos original, porque detrás de la producción natural nuestro juicio no vislumbraba la extrañeza de un principio formal, mientras que esta pregunta se nos

presentaba espontáneamente delante de un cuadro, de una novela o de cualquier otra obra de arte.

Si observamos ahora lo que nos ofrece nuestra experiencia, advertimos que de alguna manera esta relación se está invirtiendo ante nuestros propios ojos. El arte contemporáneo nos presenta cada vez más a menudo unas producciones frente a las cuales ya no es posible recurrir al tradicional mecanismo del juicio estético, y para las cuales la pareja antagonista *arte*, *no-arte* nos parece absolutamente inadecuada. Frente a un *ready-made*, por ejemplo —en el que la extrañeza del principio formal ha sido sustituida por la sensación de extrañeza del objeto no-artístico que ha sido introducido a la fuerza en la esfera del arte—, el juicio crítico, por así decirlo, se confronta inmediatamente consigo mismo o, para ser más precisos, con su propia imagen invertida: lo que el juicio tiene que llevar hacia el no-arte ya es no-arte de por sí, y así su operación se agota en una simple comprobación de identidad. El arte contemporáneo, en sus tendencias más recientes, ha llevado este proceso todavía más lejos, y ha acabado por realizar ese *reciprocal ready-made* en el que pensaba Duchamp cuando sugería utilizar un Rembrandt como tabla de planchar. Su atrevida objetivación tiende, a través de orificios, manchas, fisuras y del uso de materiales extra-pictóricos, a identificar cada vez más a la obra de arte con el producto no-artístico. Tomando conciencia de su propia sombra, el arte acoge inmediatamente en sí mismo a su propia negación y, cubriendo la distancia que le separaba de la crítica, se convierte él mismo en el *logos* del arte y de su sombra, es decir, en reflexión crítica sobre el arte, arte.

En el arte contemporáneo, es el juicio crítico el que muestra al desnudo su desgarro y, al hacerlo, suprime y convierte su propio espacio en superfluo.

Al mismo tiempo, en nuestra forma de considerar a la naturaleza se verifica un proceso contrario. Ya no somos capaces de juzgar estéticamente la obra de arte, además nuestra inteligencia de la naturaleza se ha ofuscado de tal manera y, por otra parte, la presencia en ella del elemento humano se ha potenciado de tal modo, que, frente a un paisaje, lo medimos espontáneamente con su sombra, preguntándonos si estéticamente es bello o feo. Así, cada vez nos resulta más difícil distinguir una obra de arte de un mineral o de un trozo de madera raído y deformado por la acción química del tiempo.

Hoy día nos parece natural hablar de una *conservación del paisaje* igual que se habla de una conservación de la obra de arte, mientras que en otras épocas estas dos ideas habrían resultado inconcebibles. Es probable que, al igual que existen institutos para la restauración de las obras de arte, pronto se lleguen a crear institutos para la restauración de la belleza natural, sin reparar en que esta idea supone una radical transformación de nuestra relación con la naturaleza, y que la incapacidad de relacionarse con el paisaje sin estropearlo y el deseo de purificarlo de esta relación no son más que la cara y la cruz de una misma moneda. Lo que se presentaba ante el juicio estético como absoluta extrañeza, se ha convertido ahora en algo familiar y natural, mientras que lo bello de la naturaleza, que para nuestro juicio era una realidad familiar, se ha vuelto algo radicalmente extraño: el arte se ha transformado en naturaleza, y la naturaleza en arte.

El primer efecto de esta inversión es que la crítica ha dejado su función propia, es decir, el ejercicio de ese juicio que hemos definido como el *logos* del arte y de su sombra, para convertirse en investigación científica del arte según los esquemas de la teoría de la información (que considera al arte precisamente *a este lado* de la distinción entre arte y no-arte), para volverse, en el mejor de los casos, búsqueda del sentido imposible del arte en una perspectiva no-estética que, sin embargo, acaba por caer de nuevo en el interior de la estética.

Por tanto, el juicio crítico parece atravesar un momento de eclipse sobre cuya duración y consecuencias no podemos hacer más que hipótesis. Una de estas —y desde luego no la menos halagüeña— es que, si no empezamos precisamente ahora a interrogarnos con todas nuestras energías sobre el fundamento del juicio crítico, la idea de arte tal y como la conocemos acabará desintegrándose, sin que una nueva idea pueda ocupar satisfactoriamente su lugar. A menos que decidamos extraer de esta provisional ofuscación la pregunta capaz de quemar por completo el ave fénix del juicio estético, y de hacer que de sus cenizas renazca una manera más original, es decir, más inicial, de pensar el arte.

CAPÍTULO SEXTO

Una nada que se aniquila a sí misma

En el último libro de *La República* Platón nos dice, para que nadie pueda acusarlo de insensibilidad y de rudeza por haber expulsado a la poesía de su ciudad, que el divorcio entre filosofía y poesía (διαφορα φιλοσοφια τε και ποιητικη) ya se consideraba en su tiempo algo así como una vieja enemistad (παλαια εναντιωσις). Para demostrar su afirmación, cita algunas expresiones poco respetuosas que los poetas habían dirigido contra la filosofía, definiéndola como «la perra aulladora que ladra a su dueño», y refiriéndose a los filósofos como «la multitud que domina a Zeus», «pensadores que son sútiles porque no son más que mendigos», y así sucesivamente.[1] Si se quisiera determinar a grandes trazos este enigmático divorcio, que domina el destino de la cultura occidental de manera más decisiva de lo que nuestras costumbres nos permiten percibir, es probable que el segundo evento fundamental, después del bando platónico, fuera lo que Hegel escribe sobre el arte en la primera parte de su *Estética*. En ella podemos leer: «No obstante,

1. *La República,* Alianza, Madrid, 1995, 607 b.

por más que concedamos al arte una posición tan elevada, hemos de recordar, por otra parte, que éste, tanto en lo relativo a la forma como en lo tocante al contenido, no es la forma suprema y absoluta por la que despierta en el espíritu la conciencia de sus propios intereses. [...] Sin entrar en la verdad de todo esto, lo cierto es que el arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron. [...] Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. [...] Sí que se puede esperar que el arte se eleve y se perfeccione cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la exigencia suprema del espíritu.»[2]

Se suele esquivar este juicio de Hegel objetando que, desde la época en que él escribía su solemne elogio fúnebre, el arte ha producido innumerables obras maestras, y hemos asistido al nacimiento de otros tantos movimientos estéticos. Por otra parte, su afirmación estaba dictada por el propósito de dejar a la filosofía el predominio sobre las otras formas del Espíritu absoluto, pero cualquiera que haya leído con atención la *Estética*, sabe que Hegel nunca pretendió negar la posibilidad de un desarrollo ulterior del arte, y que trataba la filosofía y el arte desde un punto de vista demasiado elevado como para dejarse guiar por una motivación tan poco «filosófica». Más bien todo lo contrario, pues el hecho de que un pensador como Heidegger —cuya meditación sobre el problema de las relaciones entre el arte y la filosofía, que

2. *Estética*, vol. I, Península, Barcelona, 1989, págs. 16-19.

«residen uno al lado de la otra sobre los montes más separados», representa quizás el tercer y decisivo evento en la historia de la διαφορα— haya tomado como punto de partida las lecciones hegelianas para volver a preguntarse «si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro *Dasein* histórico o si ya no lo es»,[3] debería de inducirnos a no tomarnos demasiado a la ligera las palabras de Hegel sobre el destino del arte.

Si observamos con mayor atención el texto de la *Estética*, descubrimos que Hegel no habla en ninguna parte de una «muerte» del arte o de un agotarse o apagarse gradual de su fuerza vital; en cambio, dice que, «en general, en el progreso del desarrollo cultural de cualquier pueblo llega el momento en que el arte remite más allá de sí mismo»,[4] y habla deliberadamente, y en más de una ocasión, de «un arte que va más allá de sí mismo».[5] Lejos de plasmar con su juicio, como consideraba Croce, una tendencia anti-artística, Hegel piensa en el arte de la manera más elevada posible, es decir, *a partir de su autosuperación*. El suyo no es de ninguna manera un simple y puro elogio fúnebre, sino una meditación del problema del arte en el límite extremo de su destino, cuando se libera de sí mismo para moverse hacia la pura nada, suspendido en una especie de limbo diáfano entre ya-no-ser y su no-ser-todavía.

3. «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1997, pág. 69.
4. Ob. cit., pág. 46.
5. Ob. cit., pág. 214.

¿Qué quiere decir entonces que el arte haya ido más allá de sí mismo? ¿Significa verdaderamente que para nosotros el arte se ha convertido en pasado?, ¿que ha descendido a la tiniebla de un crepúsculo definitivo? ¿O más bien quiere decir que el arte, cumpliendo el círculo de su destino metafísico, ha penetrado de nuevo en la aurora de un origen en el que no sólo su destino, sino el del hombre podría ser cuestionado desde el principio?

Para responder a esta pregunta tenemos que dar un paso hacia atrás y volver a lo escrito en el cap. IV sobre la disolución de la identificación de la subjetividad artística con su materia y, retomando desde el punto de vista del artista el proceso que hemos seguido hasta ahora únicamente desde el punto de vista del espectador, preguntarnos qué es lo que ocurre con el artista que, convertido en una *tabula rasa* respecto tanto a la materia como a la forma de su producción, descubre que ningún contenido se identifica ya de manera inmediata con la intimidad de su conciencia.

A primera vista parecería que, a diferencia del espectador que en la obra de arte se enfrenta a la absoluta extrañeza, el artista posee su propio principio inmediatamente en el acto de la creación y por ello se halla, utilizando la expresión de Rameau, en la condición de ser el único Memnón en medio de tantos fantoches. Pero no es así. De hecho, lo que el artista experimenta en la obra de arte es que la subjetividad artística es la esencia absoluta, y para ella cualquier materia es indiferente; pero el principio creativo-formal puro, escindido de cualquier contenido, es la absoluta inesencialidad abstracta que aniquila y disuelve todo contenido en un continuo esfuerzo por trascender y realizarse a sí mismo. Si ahora el artista busca en un contenido o en una fe determinada su propia certeza, se encuentra con la mentira, porque sabe que la subjetividad artística pura es la esencia de cualquier cosa. Pero si busca en ésta su propia realidad, se ve sumido en la paradójica condición de tener que encontrar su esencia precisamente en lo que es inesencial, su contenido en lo que es exclusivamente forma. Por ello, su condición es el desgarro radical; lejos de este desgarro todo es mentira para él.

Frente a la trascendencia del principio creativo-formal, el artista, abandonándose a su violencia, puede intentar vivir este principio como un nuevo contenido ante el declive general de todos los contenidos, y hacer de su desgarro la experiencia fundamental a partir de la cual sea posible una nueva condición humana; como Rimbaud, puede aceptar poseerse solamente en la extrema alienación o, como Artaud, buscar en el más allá teatral del arte el crisol alquímico en el que el hombre pueda por fin rehacer su propio cuerpo y conciliar su propio desgarro. Pero aunque crea que así ha llegado a la altura de su propio principio, y que en este intento ha penetrado realmente en una zona donde ningún otro hombre desearía seguirlo, en la proximidad de un riesgo que lo amenaza más profundamente que a cualquier otro mortal, el artista se queda a este lado de su esencia, porque ya ha perdido definitivamente su contenido y está condenado a morar —por así decirlo— siempre al lado de su propia realidad. El artista es el hombre sin contenido, que no tiene otra identidad más que un

perpetuo emerger sobre la nada de la expresión ni otra consistencia que este incomprensible estar a este lado de sí mismo.

Los románticos, reflexionando sobre esta condición del artista que ha sufrido en sí mismo la experiencia de la infinita trascendencia del principio artístico, llamaron *ironía* a la facultad a través de la cual el artista se separa del mundo de las contingencias y corresponde a esa experiencia con la conciencia de su absoluta superioridad sobre cualquier contenido. *Ironía* significaba que el arte tenía que convertirse en objeto para sí mismo y, al no encontrar ya verdadera seriedad en un contenido cualquiera, a partir de ese momento únicamente podía representar la potencia negadora del yo poético que, negando, se eleva continuamente por encima de sí mismo en un infinito desdoblamiento.

Baudelaire tuvo conciencia de esta paradójica condición del artista en la edad moderna y, en un breve escrito que tiene el aparentemente anodino título «De la esencia de la risa», nos ha dejado un tratado sobre la ironía (que él llama: *comique absolu*) que lleva hasta sus extremas y mortales consecuencias las teorías de Schlegel. «La risa», dice, «viene de la idea de la propia superioridad», de la trascendencia del artista respecto a sí mismo. En este sentido, prosigue, la risa se desconocía en la antigüedad, y está reservada a nuestro tiempo, en el que cualquier fenómeno artístico está fundado en la idea de que el artista «es una contradicción viviente. Ha escapado de las condiciones fundamentales de la vida; sus órganos ya no soportan su pensamiento [...]; el artista no es artista más que a condición

de ser dual y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza».[6]

La risa es precisamente el resultado necesario de este desdoblamiento. Preso de su infinito desgarro, el artista está expuesto a una amenaza extrema y acaba por parecerse al Melmoth de la novela de Maturin, condenado a no poderse liberar nunca de su superioridad adquirida a través de un pacto diabólico: como él, el artista «es una contradicción viviente. Ha salido de las condiciones fundamentales de la vida; sus órganos ya no soportan su pensamiento».[7]

Hegel ya se había dado cuenta de esta vocación destructora de la ironía. Al analizar en la *Estética* las teorías de Schlegel, había visto en la anulación omnilateral de cualquier determinación y de cualquier contenido un referirse extremo del sujeto a sí mismo, es decir, un modo extremo de tomar conciencia de sí. Pero también había entendido que, en su proceso destructor, la ironía no podía detenerse en el mundo y, fatalmente, su propia negación tenía que volverse contra sí misma. El sujeto artístico, que se ha elevado como un dios sobre la nada de su creación, cumple ahora su obra negativa destruyendo el principio mismo de la negación: él es un dios que se autodestruye. Para definir este destino de la ironía, Hegel se sirve de la expresión *ein Nichtiges, ein sich Vernichtendes*, «una nada que se autoaniquila».[8]

6. «De la esencia de la risa» en *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 1988, §§ 3 y 6.

7. Ob. cit., § 3.

8. *Estética*, pág. 22.

En el límite extremo de su destino, cuando todos los dioses se abisman en el crepúsculo de su risa, el arte es solamente una negación que se niega a sí misma, una nada que se autoaniquila.

Si ahora volvemos a proponernos la pregunta: ¿qué ocurre con el arte?, ¿qué significa que el arte remita más allá de sí mismo?, quizás podamos responder: el arte no muere, sino que, convertido en una nada que se autoaniquila, sobrevive eternamente a sí mismo. Ilimitado, sin contenido, doble en su principio, vaga por la nada de la *terra aesthetica*, en un desierto de formas y de contenidos que le devuelven continuamente su propia imagen y que él evoca y suprime inmediatamente en el imposible intento de fundar su propia certeza. Su crepúsculo puede durar más que todo su día, porque su muerte es, precisamente, el no poder morir, el no poder ya encontrar su medida en el origen esencial de la obra. La subjetividad artística sin contenido es ahora la pura fuerza de la negación que en cualquier sitio y en cualquier instante solamente se afirma a sí misma como libertad absoluta que se refleja en la pura conciencia de sí. Y, de la misma forma que en ella se abisma cualquier contenido, así en ella desaparece el espacio concreto de la obra, en el que el «hacer» del hombre y el mundo encontraban su realidad en la imagen de lo divino, y el habitáculo del hombre sobre la tierra tomaba cada vez su medida diametral. En el puro sostenerse sobre sí mismo del principio creativo-formal, la esfera de lo divino se ofusca y se retrae, y es en la experiencia del arte en la que el hombre toma conciencia, de la manera más radical, del evento en el que ya Hegel

veía el rasgo esencial de la conciencia infeliz y que Nietzsche puso en los labios de su loco: «Dios ha muerto».

Cercado por el desgarro de esta conciencia, el arte no muere, al contrario, precisamente está instalado en la imposibilidad de morir. En cualquier lugar en el que se busque a sí mismo, el *Museum Theatrum* de la estética y de la crítica lo devuelve a la pura inesencialidad de su principio. En el panteón abstracto de esta vacía autoconsciencia, el arte recoge todos los dioses particulares que en él han encontrado su realidad y su ocaso, y su desgarro penetra ahora, como en una única e inmóvil diana, en la variedad de figuras y de obras que el arte ha producido en su devenir. El tiempo del arte se ha detenido, «pero en la hora que agrupa a todas las otras horas del cuadrante y las entrega todas a la duración de un instante infinitamente recurrente».[9]

Inalienable y aun así perpetuamente extraño a sí mismo, el arte todavía quiere y busca su ley, pero, debido a que su nexo con el mundo real se ha ofuscado, en cualquier sitio y en cualquier ocasión quiere lo real precisamente como Nada: es el Aniquilador que atraviesa todos sus contenidos sin poder llegar nunca a una obra positiva, porque ya no puede identificarse con ninguno de ellos. Y, en cuanto que el arte se ha convertido en la potencia pura de la negación, en su esencia reina el nihilismo. Por ello, el parentesco entre arte y nihilismo alcanza una zona indeciblemente más profunda que aquella en la que se mueven las poéticas del esteticismo y del decadentismo: esa zona despliega su rei-

9. Giovanni Urbani, en *Vacchi* (Catálogo de la muestra, Roma, 1962).

no a partir del impensado fundamento de que el arte occidental ha llegado al punto extremo de su itinerario metafísico. Y si la esencia del nihilismo no consiste simplemente en una inversión de los valores admitidos, sino que queda oculta en el destino del hombre occidental y en el secreto de su historia, el destino del arte en nuestro tiempo no es algo que se pueda decidir en el terreno de la crítica estética o de la lingüística. La esencia del nihilismo coincide con la esencia del arte en el punto extremo de su destino, cuando en ambos el ser se destina al hombre como Nada. Y mientras el nihilismo gobierne secretamente el curso de la historia de Occidente, el arte no saldrá de su interminable crepúsculo.

CAPÍTULO SÉPTIMO

La privación es como un rostro

Si la muerte del arte es la incapacidad en la que éste se encuentra para alcanzar la dimensión concreta de la obra, entonces la crisis del arte en nuestro tiempo es, en realidad, una crisis de la poesía, de la ποιησις. Ποιησις, poesía, no designa aquí un arte entre los demás, sino que es el nombre del *hacer* mismo del hombre, de ese obrar productivo del que el hacer artístico no es más que un ejemplo eminente, y que hoy en día parece desplegar su potencia en el hacer de la técnica y de la producción industrial a nivel planetario. La pregunta sobre el destino del arte toca aquí una zona en la que toda la esfera de la ποιησις humana, el actuar productivo en su integridad, se pone en cuestión de manera original. Hoy día, este hacer pro-ductivo (en la forma del trabajo) determina en cualquier parte la condición del hombre sobre la tierra, entendida a partir de la práctica, es decir, de la producción de la vida material, precisamente porque hunde sus raíces en la esencia alienada de esta ποιησις y sufre la experiencia de la «degradante división del trabajo en trabajo manual y trabajo intelectual», haciendo que el modo en que Marx consideró la condición del hombre y su histo-

ria mantenga toda su actualidad. ¿Qué significa entonces ποιησις, poesía? ¿Qué quiere decir que el hombre tiene sobre la tierra una condición poética, es decir, pro-ductiva?

En una frase de *El banquete*, Platón nos dice cuál era la plena sonoridad original de la palabra ποιησις: η γαρ τοι εκ τον μη οντος εις το ον ιοντι οτωουν αιτια πασα εστι ποιησις, «toda causa que haga pasar del no-ser al ser es ποιησις»[1]. Cada vez que algo es pro-ducido, es decir, se lo lleva de la ocultación y del no-ser a la luz de la presencia, se tiene ποιησις, pro-ducción,[2] poesía. En este sentido amplio y originario de la palabra, cualquier arte —y no solamente el que se sirve de la palabra— es poesía, producción que tiene como resultado la presencia, así como es ποιησις la actividad del artesano que fabrica un objeto. También la naturaleza, la φυσις, en cuanto que en ella cualquier cosa alcanza espontáneamente la presencia, tiene el carácter de la ποιησις.

Sin embargo, en el segundo libro de la *Física*, Aristóteles distingue lo que, al ser por naturaleza (φυσει), tiene en sí mismo su propia αρχη, es decir el principio y el origen de su propia entrada en la presencia, de lo que, al ser por otras causas (δι αλλας αιτιας), no tiene en sí mismo su propio principio, sino que lo encuentra en la actividad pro-ductiva del hombre.[3]

1. *El banquete*, en *Diálogos III*, Gredos, Madrid, 1988, 205b.

2. De ahora en adelante escribiremos pro-ducción y pro-ducido para indicar el carácter esencial de la ποιησις es decir la pro-ducción en la presencia; producción y producido, en cambio, para referirnos en concreto al hacer de la técnica y de la industria.

3. *Física*, Biblos, Buenos Aires, 1993, 192b. Para una iluminadora interpretación del segundo libro de esta obra de Aristóteles, cfr. Heidegger, *Vom Wesen und Begriff der φυσις. Aristoteles' Physik*, B, I. (1939), ahora en *Wegmarken* (1967), págs. 309-371.

De este segundo tipo de cosas, los griegos decían que *era*, o sea, que entraba en la presencia, απο τεχνης, a partir de la *técnica*, y τεχνη era el nombre que designaba unitariamente tanto la actividad del artesano que da forma a un jarrón o a un utensilio como la del artista que plasma una estatua o escribe una poesía. Ambas formas de actividad tenían en común el carácter esencial de ser un género de la ποιησις, de la pro-ducción hacia la presencia, y era este carácter *poiético* el que las acercaba y, al mismo tiempo, las distinguía de la φυσις, de la naturaleza, entendida como aquello que tiene en sí mismo el principio de su propia entrada en la presencia. Por otra parte, según Aristóteles, la pro-ducción realizada por la ποιησις siempre tiene el carácter de la instalación en una forma (μορφη και ειδος), en el sentido de que pasar del no-ser al ser significa contraer una figura, asumir una forma, porque es precisamente en la forma y a partir de una forma el modo en que lo que se produce entra en la presencia.

Si ahora nos trasladamos de Grecia hasta nuestro tiempo, nos damos cuenta de que esta condición unitaria de los μη φυσει οντα como τεχνη se ha roto. En efecto, con el desarrollo de la técnica moderna a partir de la primera revolución industrial en la segunda mitad del siglo XVIII y con el afirmarse de una cada vez más extendida y alienante división del trabajo, la condición, la forma de la presencia de las cosas producidas por el hombre se vuelve doble: a un

lado están las cosas que entran en la presencia según el estatuto de la estética, es decir, las obras de arte, y al otro las que llegan a ser según el estatuto de la técnica, esto es, los productos en sentido estricto. La condición particular de las obras de arte —en el seno de las cosas que no tienen en sí mismas su propia αρχη— se ha identificado, desde el nacimiento de la estética, con la originalidad (o autenticidad).

¿Qué significa *originalidad*? Cuando se afirma que la obra de arte tiene el carácter de la originalidad (o autenticidad), no se quiere decir con esto que simplemente es única, es decir, distinta de cualquier otra. Originalidad significa: proximidad con el origen. La obra de arte es original porque se mantiene en una especial relación con su origen, su αρχη formal, en el sentido de que no solamente proviene de éste y a él se conforma, sino que permanece en una relación de perenne proximidad con él.

Es decir, originalidad significa que la obra de arte —que, al poseer el carácter de la ποιησις, se pro-duce en la presencia en una forma y a partir de una forma— mantiene con su principio formal una relación de proximidad tal que excluye la posibilidad de que su entrada en la presencia sea de alguna manera reproducible, casi como si la forma se pro-dujese a sí misma en la presencia, en el acto irrepetible de la creación estética.

En aquello que llega a ser según el estatuto de la técnica, en cambio, esta relación de proximidad con el ειδος, que rige y determina la entrada en la presencia, no tiene lugar. El ειδος, el principio formal, es simplemente el paradigma exterior, el molde (τυπος) al que el producto tiene que

adecuarse para llegar a ser, mientras que el acto *poiético* permanece indefinidamente en estado reproducible (al menos hasta que subsista su posibilidad material). *La reproductibilidad (entendida en este sentido como relación paradigmática, de no-proximidad con el origen) es, por tanto, la condición esencial del producto de la técnica, así como la originalidad (o autenticidad) es la condición esencial de la obra de arte.* Considerada a partir de la división del trabajo, la doble condición de la actividad pro-ductiva del hombre se puede explicar de este modo: la condición privilegiada del arte en la esfera estética se interpreta artificiosamente como supervivencia de una condición en la que trabajo manual y trabajo intelectual aún no están divididos y el acto productivo, por tanto, mantiene su integridad y su unicidad, mientras que la producción técnica, que tiene lugar a partir de una condición de extrema división del trabajo, permanece esencialmente fungible y reproducible.

La existencia de una doble condición en la actividad *poiética* del hombre, nos parece hoy día tan natural que olvidamos que la entrada de la obra de arte en la dimensión estética es un evento relativamente reciente, y que, en su momento, este hecho introdujo un desgarro radical en la vida espiritual del artista, tras el cual la pro-ducción cultural de la humanidad cambió de aspecto en forma sustancial. Entre las primeras consecuencias de este desdoblamiento, estuvo el rápido declive de esas ciencias como la Retórica y la Preceptiva, de esas instituciones sociales como los talleres y las escuelas de arte, y de esas estructuras de la composición artística, como la repetición de los estilos, la conti-

nuidad iconográfica y los tropos obligados de la composición literaria, que se fundaban, precisamente, en la existencia de una condición unitaria de la ποιησις humana. El dogma de la originalidad hizo explotar literalmente la condición del artista. Todo lo que de alguna manera constituía el lugar común en el que las personalidades de cada uno de los artistas se reencontraban en viva unidad para asumir después, en la constricción de este molde común, su inconfundible fisionomía, se convirtió en *lugar común* en sentido peyorativo, un engorro intolerable del que el artista, en quien se ha insinuado el moderno demonio crítico, tiene que liberarse o perecer.

En el entusiasmo revolucionario que acompañó a este proceso, pocos apreciaron las consecuencias negativas y la amenaza que entrañaba para la condición del propio artista, que inevitablemente perdía incluso la posibilidad de una condición social concreta.

En sus *Notas sobre Edipo*, Hölderlin, previendo este peligro, intuyó que el arte hubo de advertir muy pronto la exigencia de readquirir el carácter de oficio que había tenido en épocas más antiguas. «Sería bueno», escribió, «para asegurar a los poetas, incluso entre nosotros, una existencia ciudadana, que, salvo la diferencia de los tiempos y las constituciones, se elevase la poesía a la altura de la μηχανη de los antiguos. Incluso a otras obras de arte les falta, comparadas con las griegas, la seguridad; al menos, hasta ahora han sido juzgadas más según impresiones que ellas hacen que según su cálculo legal y restante modo de proceder por el cual lo bello es producido. Pero la moderna poesía

está en falta, en particular, por lo que se refiere a la escuela y al oficio; le falta, en efecto, que su modo de proceder pueda ser calculado y enseñado, y que, cuando ha sido aprendido, pueda siempre ser repetido con seguridad en la práctica».*

Si ahora observamos el arte contemporáneo, nos damos cuenta de que la exigencia de un estatuto unitario se ha vuelto tan fuerte que, al menos en sus formas más significativas, parece fundarse precisamente en una intencionada confusión y perversión de las dos esferas de la ποιησις. La exigencia de una autenticidad de la producción técnica y la de una reproductibilidad de la creación artística han hecho nacer dos formas híbridas, el *ready-made* y el *pop-art*, que muestran al desnudo el desgarro existente en la actividad *poiética* del hombre.

Duchamp, como es sabido, cogió un producto cualquiera, del tipo que uno podría adquirir en un gran almacén y, alejándolo de su ambiente natural, lo introdujo a la fuerza, con una especie de acto gratuito, en la esfera del arte. Jugando críticamente sobre la existencia de una doble condición de la actividad creadora del hombre, él —al menos en el breve instante en que dura el efecto del alejamiento— hizo pasar al objeto de una condición de reproductibilidad y fungibilidad técnica al de autenticidad y unicidad estética.

También el *pop-art* —como el *ready-made*— se funda sobre una perversión de la doble condición de la actividad

* *Ensayos*, trad. de Felipe Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid, 1997, pág. 146.

pro-ductiva, pero en él, el fenómeno, de alguna manera, se presenta invertido y se parece más bien a ese *reciprocal ready-made* en el que —según se recordaba páginas atrás— pensaba Duchamp cuando sugería utilizar un Rembrandt como tabla de planchar. *En efecto, mientras que el* ready-made *procede desde la esfera del producto técnico a la de la obra de arte, el* pop-art, *en cambio, se mueve desde la condición estética a la del producto industrial.* Mientras que en el *ready-made* al espectador se le confrontaba con un objeto existente según el estatuto de la técnica que se le presentaba inexplicablemente cargado de un cierto potencial de autenticidad estética, en el *pop-art* el espectador se encuentra delante de una obra de arte que parece desnudarse de su potencial estético para asumir paradójicamente la condición del producto industrial.

En ambos casos —menos en el instante en que dura el efecto de alejamiento— el paso de una condición a otra es imposible: lo que es reproducible no puede convertirse en original, y lo que es irreproducible no puede ser reproducido. El objeto no puede llegar a la presencia, permanece envuelto en la sombra, suspendido en una especie de limbo inquietante entre ser y no-ser, y es precisamente esta imposibilidad la que confiere tanto al *ready-made* como al *pop-art* todo su enigmático sentido.

Ambas formas llevan el desgarro a su punto extremo y, de este modo, apuntan más allá de la estética, hacia una zona (que sin embargo permanece todavía envuelta en la sombra) en la que la actividad pro-ductiva del hombre pueda reconciliarse consigo misma. Pero lo que en ambos casos entra en crisis de manera radical, es la misma sustancia

poiética del hombre, esa ποιησις de la que Platón decía que «cualquier causa capaz de llevar una cosa del no-ser al ser» lo era. En el *ready-made* y en el *pop-art* nada llega a la presencia, más que la privación de una potencia que no consigue encontrar en ningún lugar su propia realidad. Es decir, *ready-made* y *pop-art* constituyen la forma más alienada (y por lo tanto extrema) de la ποιησις, esa en la que la privación misma llega a la presencia. Y, bajo la luz crepuscular de esta presencia-ausencia, la pregunta sobre el destino del arte suena de esta forma: ¿cómo es posible acceder de manera original a una nueva ποιησις?

Si ahora intentamos acercarnos al sentido de este destino extremo de la ποιησις, por el cual ésta ya sólo dispensa su poder como privación (pero esta privación es también, en realidad, un regalo extremo de la poesía, el más desarrollado y cargado de sentido, porque en él la misma nada está llamada a la presencia), es a la obra misma a la que debemos interrogar, porque es en la obra donde la ποιησις realiza su poder. ¿Cuál es, entonces, el carácter de la obra en el que se concreta la actividad pro-ductiva del hombre?

Para Aristóteles, la pro-ducción hacia la presencia realizada por la ποιησις (tanto para las cosas que tienen en el hombre su αρχη como para las que son según la naturaleza) tiene el carácter de la ενεργεια. Esta palabra se suele traducir como «actualidad», «realidad efectiva» (en contraposición a «potencia»), pero en esta traducción la sonoridad originaria de la palabra queda velada. Aristóteles se sirve también —para indicar el mismo concepto— de un

término plasmado por él mismo: εντελεχεια. Tiene el carácter de la εντελεχεια aquello que entra y permanece en la presencia recogiéndose al final en una forma en la que encuentra su propia plenitud, su propia culminación y, en cuanto tal, εν τελει εχει: se posee-en-su-propio-fin. Por lo tanto, ενεργεια significa estar en-obra, εν εργον, en cuanto que la obra, la εργον, es, precisamente, *entelequia*, lo que entra y permanece en la presencia recogiéndose en su propia forma como en su propio fin.

A la ενεργεια se opone, para Aristóteles, la δυναμις (la *potentia* de los latinos), que caracteriza la forma de la presencia de lo que, no estando en obra, todavía no se posee en su propia forma como en su propio fin, sino que simplemente está en el modo de la disponibilidad, del ser adecuado para..., como una tabla de madera en el taller de un carpintero o un bloque de mármol en el estudio del escultor están disponibles para el acto *poiético* que los hará mostrarse como mesa o como estatua.

La obra, el resultado de la ποιησις, al ser precisamente pro-ducción y estado en una forma que se posee en su propio fin, nunca puede ser únicamente en potencia, por eso Aristóteles dice: «Pero de ningún modo diríamos que algo es conforme a la τεχνη, si sólo es, por ejemplo, cama en potencia (δυναμει) pero todavía no tiene la forma de cama».[4]

Si ahora consideramos la doble condición de la actividad *poiética* del hombre en nuestro tiempo, vemos que, mientras la obra de arte tiene el carácter de la ενεργεια por excelencia, es decir, se posee tanto en la irrepetibilidad de su propio ειδος formal como en su fin, en cambio al producto de la técnica le falta esta condición energética en su propia forma, como si el carácter de la disponibilidad acabase por oscurecer su aspecto formal. Ciertamente, el producto industrial está realizado, en el sentido de que ha llegado a término el proceso productivo, pero la particular relación de lejanía con su principio —en otras palabras: su reproductibilidad— hace que el producto no se posea nunca en su forma como en su fin, y que de esta manera permanezca en una condición de perpetua potencialidad. *Es decir, la entrada en la presencia tiene en la obra de arte el carácter de la ενεργεια, del estar-en-obra, y en el producto industrial el de la δυναμις, de la disponibilidad para...* (lo que normalmente se expresa diciendo que el producto industrial no es «obra» sino, precisamente, producto).

¿Pero, después de todo, es realmente ésta la condición energética de la obra de arte en la dimensión estética? Desde que nuestra relación con la obra de arte se ha reducido (o, si se prefiere, purificado) sólo al goce estético por medio del buen gusto, la condición de la obra misma ha ido variando insensiblemente bajo nuestros ojos. Nosotros vemos que museos y galerías conservan y acumulan obras de arte para que éstas estén disponibles en cada momento para la fruición estética del espectador, más o menos como sucede para las materias primas o las mercancías acumuladas en un almacén. Sea cual sea el lugar en el que hoy día se pro-duce y expone una obra de arte, su aspecto *energético*, es decir, el

4. Ob. cit., 193a.

estar-en-obra de la obra, se borra para dejar sitio al carácter de estimulador del sentimiento estético, de mero soporte de la fruición estética. Es decir, el carácter dinámico de la disponibilidad para la fruición estética oscurece bajo su propia forma, en la obra de arte, el carácter *energético* de su estado final. Si esto es cierto, entonces la obra de arte, en la dimensión estética, también tiene, como el producto de la técnica, el carácter de la δυναμις, de la disponibilidad para..., *y el desdoblamiento de la condición unitaria de la actividad pro-ductiva del hombre señala, en realidad, su paso de la esfera de la ενεργεια a la de la δυναμις, del estar-en-obra a mera potencialidad.*

El surgir de las poéticas de la obra abierta y del *work-in-progress*, que se basan en una condición no energética sino dinámica de la obra de arte, significa precisamente este momento extremo de escisión entre la obra de arte y su propia esencia, el momento en que —convertida en pura potencialidad, el mero estar-disponible en sí misma y por sí misma— asume conscientemente sobre sí su impotencia de poseerse en el fin. Obra abierta significa: obra que no se posee en su propio ειδος como en su propio fin, obra que nunca está en obra, es decir (si es verdad que obra es ενεργεια): no-obra, δυναμις, disponibilidad y potencia.

Precisamente porque está en la forma de la disponibilidad para... y juega más o menos deliberadamente con la condición estética de la obra de arte como mera disponibilidad para la fruición estética, la obra abierta no constituye una superación de la estética, sino solamente una de las formas de su realización, y es sólo negativamente como ella puede apuntar más allá de la estética.

Del mismo modo, *ready-made* y *pop-art* —que, pervirtiéndola, juegan con la doble condición de la actividad productiva del hombre en nuestro tiempo— también están en la forma de la δυναμις, y de una δυναμις que nunca puede poseerse-en-el-fin, precisamente porque —al sustraerse tanto a la fruición estética de la obra de arte como al consumo del producto técnico— realizan, al menos durante un instante, una suspensión de las dos condiciones, y llevan mucho más allá la conciencia del desgarro de lo que lo hace la obra abierta, y se presentan como una auténtica y verdadera disponibilidad-hacia-la-nada. En efecto, de la misma manera que —al no pertenecer propiamente ni a la actividad artística ni a la producción técnica— se puede decir que nada en ellos llega en realidad a la presencia, al no ofrecerse en sentido propio ni al goce estético ni al consumo, se puede decir que, en su caso, disponibilidad y potencia están dirigidas hacia la nada, y que de este modo consiguen poseerse-en-el-fin verdaderamente.

La disponibilidad-hacia-la-nada, aun no siendo todavía obra, es, de alguna manera, una presencia negativa, una sombra del estar-en-obra: es *ενεργεια, obra*, y como tal constituye la llamada de auxilio más urgente que la conciencia artística de nuestro tiempo ha expresado hacia la esencia alienada de la obra de arte.

Así, el desgarro de la actividad productiva del hombre, la «degradante división del trabajo en trabajo manual y en trabajo intelectual», no ha encontrado remedio, sino que, por el contrario, ha sido empujada hasta su límite. Sin embargo, es también a partir de esta autosupresión de la con-

dición privilegiada del «trabajo artístico» —que ahora recoge, en su irreconciliable oposición, las dos caras de la manzana dividida por la mitad de la pro-ducción humana—, como un día será posible salir del pantano de la estética y de la técnica para devolverle su dimensión original a la condición poética del hombre sobre la tierra.

CAPÍTULO OCTAVO

Poiesis y praxis

Ha llegado el momento de intentar entender de manera más original la frase que hemos utilizado en el capítulo anterior: «el hombre tiene sobre la tierra una condición poética, es decir pro-ductiva». El problema del destino del arte en nuestro tiempo nos ha llevado a considerarlo como inseparable del problema del sentido de la actividad productiva, del «hacer» del hombre en su conjunto. Esta actividad productiva, en nuestro tiempo, se entiende como *práctica*. Según la opinión habitual, todo el hacer del hombre —tanto el del artista y el del artesano, como el del obrero o el del hombre político— es práctica, es decir: manifestación de una voluntad productora de un efecto concreto. Que el hombre tenga sobre la tierra una condición productiva, significaría entonces que la condición de su habitar en el mundo es una condición *práctica*.

Estamos tan acostumbrados a esta consideración unitaria de todo el «hacer» del hombre como práctica, que no nos damos cuenta de que, en cambio, ésta se podría concebir —y ha sido concebida en otras épocas históricas— de manera distinta. En efecto, los griegos, a los que debemos

casi todas las categorías a través de las cuales juzgamos la realidad que nos rodea y a nosotros mismos, distinguían claramente entre *poiesis* (*poiein*, pro-ducir, en el sentido de llevar a ser) y *praxis* (*prattein*, hacer, en el sentido de realizar). Mientras que en el centro de la praxis estaba, como veremos, la idea de la voluntad que se expresa inmediatamente en la acción, la experiencia que estaba en el centro de la *poiesis* era la pro-ducción hacia la presencia, es decir, el hecho de que, en ella, algo pasase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra. El carácter esencial de la *poiesis* no estaba en su aspecto de proceso práctico, voluntario, sino en su ser una forma de la verdad, entendida como des-velamiento, α–ληθεια. Y es precisamente por esta esencial proximidad con la verdad por lo que Aristóteles —que teoriza más de una vez sobre esta distinción en el interior del «hacer» del hombre— tendía a asignarle a la *poiesis* un lugar más alto que a la *praxis*. La raíz de la *praxis*, según Aristóteles, se hundía en la condición misma del hombre en cuanto *animal*, ser viviente, es decir, no era nada más que el principio del movimiento (la voluntad, entendida como unidad de apetito, deseo, volición) que caracteriza la vida.

Para los griegos resultaba imposible una consideración temática del trabajo (junto a la *poiesis* y la *praxis*) como una de las formas fundamentales de la actividad del hombre, debido a que el trabajo corporal necesario por los requisitos de la vida estaba reservado a los esclavos. Esto no significa que ellos no fuesen conscientes de su existencia o que no hubiesen comprendido su naturaleza. Trabajar significaba

someterse a la necesidad, y la sumisión a esta necesidad, al igualar al hombre con el animal obligado a buscar permanentemente su sustento, se consideraba incompatible con la condición de hombre libre. Como ha observado acertadamente Hannah Arendt, afirmar que en la antigüedad se despreciaba el trabajo porque estaba reservado a los esclavos es, en realidad, un prejuicio: los antiguos hacían el razonamiento inverso, y juzgaban que la existencia de los esclavos era necesaria a causa de la naturaleza servil de las ocupaciones que proporcionaban el sustento de la vida. Es decir, ellos habían comprendido uno de los caracteres esenciales del trabajo, que es su referencia inmediata al proceso biológico de la vida. Mientras la *poiesis* construye el espacio en el que el hombre encuentra su certeza y asegura la libertad y la duración de su acción, el presupuesto del trabajo es, en cambio, la desnuda existencia biológica, el proceso cíclico del cuerpo humano, cuyo metabolismo y cuyas energías dependen de los productos elementales del trabajo.[1]

En la tradición de la cultura occidental, la distinción de esta triple condición del «hacer» humano se ha ido ofuscando progresivamente. Lo que los griegos pensaban como *poiesis*, los latinos lo entendieron como una forma del *agere*, es decir como un actuar que pone-en-obra, un *operari*. La εργον y la ενεργεια, que para los griegos no tenían nada que ver directamente con la acción sino que designaban el

1. Cfr. H. Arendt: *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1990, cap. I. La diferencia entre obra, acción y trabajo está en el centro del análisis de la *vida activa* que la autora ha llevado a cabo en este libro.

carácter esencial del estar en la presencia, se convierten para los romanos en *actus* y *actualitas*, es decir, se trasponen (traducen) al plano del *agere*, de la producción voluntaria de un efecto. El pensamiento teológico cristiano, al pensar en el Ser supremo como *actus purus*, vincula a la metafísica occidental la interpretación del ser como evidencia concreta y acto. Cuando este proceso se lleva a cabo en la época moderna, cualquier posibilidad de distinguir entre *poiesis* y *praxis* se desvanece. El «hacer» del hombre se determina como actividad productora de un efecto real (el *opus* del *operari*, el *factum* del *facere*, el *actus* del *agere*), cuyo valor se aprecia en función de la voluntad que en ella se expresa, es decir, en relación con su libertad y su creatividad. La experiencia central de la *poiesis*, la pro-ducción hacia la presencia, cede ahora su sitio a la consideración del «cómo», o sea, del proceso a través del que se ha producido el objeto. Por lo que respecta a la obra de arte, esto significa que el acento se desplaza de la que para los griegos era la esencia de la obra, es decir, el hecho de que algo en ella llegase al ser desde el no-ser, abriendo así el espacio de la verdad (α–ληθεια) y edificando un mundo para el habitar del hombre sobre la tierra, al *operari* del artista, esto es, al genio creativo y a las particulares características del proceso artístico en las que encuentra expresión.

Paralelamente a este proceso de convergencia entre *poiesis* y *praxis*, el trabajo, que ocupaba el lugar más bajo en la jerarquía de la vida activa, asciende al rango de valor central y de denominador común de cualquier actividad humana. Esta ascensión empieza en el momento en que Locke

descubre en el trabajo el origen de la propiedad, continúa cuando Adam Smith lo eleva a fuente de toda riqueza, y alcanza su cumbre con Marx, que hace de él la expresión de la humanidad misma del hombre.[2] Llegados a este punto, todo el «hacer» humano se interpreta como práctica, actividad productora concreta (en oposición a teoría, entendida como sinónimo de pensamiento y contemplación abstracta), y la práctica, a su vez, se interpreta a partir del trabajo, es decir, de la producción de la vida material, correspondiente al ciclo biológico de la vida. Y este actuar productivo, hoy día, determina en cualquier lugar la condición del hombre sobre la tierra, entendido como el ser vivo (*animal*) que trabaja (*laborans*) y, en el trabajo, se produce a sí mismo y se asegura el dominio de la tierra. Incluso allí donde el pensamiento de Marx ha sido condenado y rechazado, hoy día el hombre es, en cualquier caso, el ser vivo que produce y trabaja. La pro-ducción artística, convertida en actividad creativa, entra también en la dimensión de la práctica, aunque sea una práctica muy particular, creación estética o supraestructura.

En el curso de este proceso, que implica un vuelco total en la jerarquía tradicional de las actividades del hombre, hay algo que sin embargo permanece inmutable: la erradicación de la práctica en la existencia biológica, que Aristóteles había expresado interpretando su principio como voluntad, apetito e impulso vital. La ascensión del trabajo desde el lugar más bajo al más alto y el consiguien-

2. Cfr. H. Arendt, ob. cit., cap. III.

te eclipse de la esfera de la *poiesis*, dependieron precisamente del hecho de que el proceso sin fin que el trabajo ponía en marcha era, entre las actividades del hombre, la más directamente vinculada al ciclo biológico del organismo.

Todos los intentos que se han sucedido en la época moderna para establecer de forma nueva el «hacer» del hombre, se han quedado siempre anclados en esta interpretación de la práctica como voluntad e impulso vital, es decir, en último término, en una interpretación de la vida, del hombre en cuanto ser vivo. La filosofía del «hacer» del hombre ha quedado, en nuestro tiempo, como una filosofía de la vida. Incluso cuando Marx invierte la jerarquía tradicional entre teoría y práctica, la determinación aristotélica de la práctica como voluntad permanece inalterada, porque para Marx el trabajo es esencialmente «fuerza de trabajo» (*Arbeitskraft*), cuyo fundamento reside en la naturalidad misma del hombre entendido como «ser natural activo», es decir, dotado de apetitos e impulsos vitales.

Del mismo modo, todos los intentos por superar la estética y por darle una nueva condición a la pro-ducción artística, se han realizado a partir del ofuscamiento de la distinción entre *poiesis* y *praxis*, interpretando el arte como una forma de la práctica y la práctica como expresión de una voluntad y fuerza creadora. La definición que da Novalis de la poesía como «uso voluntario, activo y productivo de nuestros órganos»; la identificación nietzscheana de arte y voluntad de poder en la idea del universo «como obra de arte que se engendra a sí misma»; la aspiración de una liberación teatral de la voluntad por parte de Artaud; o el proyecto

situacionista de una superación del arte entendida como realización práctica de las instancias creativas que se expresan en él de manera alienada, siguen siendo tributarias de una determinación de la esencia de la actividad humana como voluntad e impulso vital, y por ello se fundan en el olvido de la condición pro-ductiva original de la obra de arte como fundamento del espacio de la verdad. El punto de llegada de la estética occidental es una metafísica de la voluntad, es decir, de la vida entendida como energía e impulso creador.

Esta metafísica de la voluntad ha penetrado hasta tal punto en nuestra concepción del arte, que ni aun las críticas más radicales de la estética se han planteado poner en duda el principio que constituye su fundamento: la idea de que el arte es expresión de la voluntad creadora del artista. De este modo, estas críticas permanecen en el interior de la estética, pues no hacen más que desarrollar hasta el límite una de las dos polaridades sobre las que ésta basa su interpretación de la obra de arte: la del genio entendido como voluntad y fuerza creadora. Sin embargo, lo que los griegos pretendían significar con la distinción entre *poiesis* y *praxis* era precisamente que la esencia de la *poiesis* no tenía nada que ver con la expresión de una voluntad (con respecto a la cual el arte no es necesario de ningún modo); esa esencia, en cambio, reside en la producción de la verdad y en la consiguiente apertura de un mundo para la existencia y la acción del hombre.

En las páginas que siguen, interrogándonos sobre la relación entre *poiesis* y *praxis* en el pensamiento occidental, intentaremos determinar a grandes trazos su evolución y apuntar hacia el proceso a través del cual la obra de arte

pasa de la esfera de la *poiesis* a la de la *praxis*, hasta encontrar su condición en el interior de una metafísica de la voluntad, es decir, de la vida y de su creatividad.

1. «Distinto es el género de la poiesis del de la praxis»

Como hemos visto en el capítulo anterior, los griegos se servían de la palabra ποιησις para caracterizar la τεχνη, la pro-ducción humana en su integridad, y designaban con el único nombre de τεχνιτης tanto al artesano como al artista. Pero esta única designación no significaba de ningún modo que los griegos considerasen la pro-ducción como un hacer manual a partir de su aspecto material y práctico. Lo que ellos llamaban τεχνη no era ni la realización de una voluntad ni sencillamente un fabricar, sino una forma de la verdad, de la α–ληθευειν, de la revelación que producen las cosas desde la ocultación a la presencia.

Para los griegos τεχνη significaba: hacer aparecer, ποιησις, pro-ducción hacia la presencia. Pero esta pro-ducción no se entendía a partir de un *agere*, de un hacer, sino de una γνωσις, de un saber.[3] Pro-ducción (ποιησις, τεχνη) y práctica (πραξις), pensadas desde el punto de vista griego, no son lo mismo.

3. La definición que da Aristóteles en la *Ética nicomáquea* de la τεχνη como εξις ποιητικη no dice —si se interpreta correctamente— nada distinto. Normalmente se traduce εξις ποιητικη con «cualidad, hábito productivo». Pero εξις es propiamente un género de la θεσις, y concretamente una διαθεσις, una disposición. Εξις ποιητικη significa: disposición productiva.

En la *Ética nicomáquea*, desarrollando una célebre clasificación de las «disposiciones» a través de las que el alma alcanza la verdad, Aristóteles hace una distinción concisa entre ποιησις y πραξις. (*Ét. nic.* VI, II 40b): «αλλο το γενος πραξεως και ποιησεως της μεν γαρ ποιηεως ετερον το τελος της δε πραξεως ουκ αν ειη εστι γαρ αυτη η ευπραξια τελος». «La reflexión de por sí nada mueve, sino la reflexión por causa de algo y práctica; pues ésta gobierna, incluso, al intelecto creador, porque todo el que hace una cosa la hace con vistas a algo, y la cosa hecha no es fin absolutamente hablando (ya que es fin relativo y de algo), sino la acción misma, porque el hacer bien las cosas es un fin y esto es lo que deseamos.»*

La esencia de la pro-ducción, desde el punto de vista griego, es la de llevar algo a la presencia (por eso Aristóteles dice εστι δε τεχνη πασα περι γενεσιν, a cualquier arte le concierne el dar origen). En consecuencia, la pro-ducción tiene necesariamente fuera de sí su fin (τελος) y su límite (τελος y περας, límite, son en griego lo mismo; cfr. Aristóteles, *Met.* IV, 1022b), que no se identifican con el acto mismo de producir. Los griegos consideraban la producción y la obra de arte de manera opuesta al modo en que la estética nos ha acostumbrado a pensar en ellas: la ποιησις no es un fin en sí misma, no tiene en sí misma su límite, porque en la obra no se lleva a sí misma a la presencia, como la πραξις en el πρακτον, el realizar en la realización. La obra de arte no es el

* *Ética nicomáquea*, Gredos, Madrid, 1985.

resultado de un hacer, el *actus* de un *agere*, sino que es algo sustancialmente distinto (ετερον) del principio que la ha producido hacia la presencia. Por tanto, la entrada del arte en la dimensión estética sólo es posible cuando el arte mismo ya ha salido de la esfera de la pro-ducción, de la ποιησις, para entrar en la de la πραξις.

Pero, si ποιειν y πραττειν no son lo mismo para los griegos, ¿cuál es entonces la esencia de la πραξις?

La palabra πραξισ viene de πειρω, a través, y etimológicamente se conecta a περα (más allá), a πορος (paso, *puerta*) y a περας (límite). Hay en ella el sentido de un *ir a través*, de un paso que va hasta el περας, al límite. Περας tiene aquí el sentido de fin, término, punto extremo, το τελος εκαστου (Aristóteles, *Met.* V, 1022a), aquello hacia donde se dirigen el movimiento y la acción; y este término, como hemos visto, no es exterior a la acción, sino que está en la misma acción. Una palabra que, considerada según su etimología, corresponde a πραξις, es *experiencia*, *ex-per-ientia*, que contiene la misma idea de un *ir a través* de la acción y en la acción. La palabra griega que corresponde a experiencia —εμπειρια— contiene la misma raíz que πραξις: περ, πειρω, περας; es, etimológicamente, la misma palabra.

Aristóteles alude a una afinidad entre experiencia y práctica cuando dice (*Met.* I, 981a, 14) que «para la vida práctica (το πραττειν), la εμπειρια no parece ser en nada inferior a la τεχνη, sino que incluso tienen más éxito los expertos que los que, sin experiencia, poseen el conocimiento teórico. Y esto se debe a que la experiencia es el conocimiento de las cosas singulares, y la τεχνη, de las universales; y toda

la πραξις y las generaciones se refieren a lo singular».* En el mismo lugar, Aristóteles dice que los animales tienen impresiones y memoria (φαντασιαι και μνημη), pero no experiencia, mientras que los hombres son capaces de εμπειρια y, gracias a ella, tienen arte y ciencia (επιστημη και τεχνη). La experiencia —continúa Aristóteles— parece muy similar al arte, pero en cambio difiere de ella sustancialmente: «No es al hombre, efectivamente, a quien sana el médico, a no ser accidentalmente, sino a Calias o a Sócrates, o a otro de los así llamados, que, además, es hombre. Por consiguiente, si alguien tiene, sin la experiencia, el conocimiento teórico, y sabe lo universal pero ignora su contenido singular, errará muchas veces en la curación, pues es lo singular lo que puede ser curado. Creemos, sin embargo, que el saber y el entender pertenecen más a la τεχνη que a la experiencia». De forma parecida Aristóteles caracteriza el conocimiento práctico, explicando (*Met.* II, 993b) que mientras que el objeto de la teoría es la verdad, el objeto de la práctica es la acción: «Si los prácticos indagan cómo está dispuesta una cosa, no consideran en ella lo eterno, sino lo que se ordena a algo (προς τι) y al momento presente». Si cada actividad intelectual es práctica, pro-ductiva, o teórica (πασα διανοια η πρακτικη η ποιητικη η θεωρετικη, *Met.* V, 1025b), entonces la experiencia es διανοια πρακτικη, νους πρακτικος, intelecto práctico: capacidad de determinar esta o aquella acción concreta. Que sólo el hombre sea

* *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1970.

capaz de experiencia significa, por tanto, que únicamente el hombre determina su acción, es decir, la atraviesa, y por tanto es capaz de πραξις, *ir a través hasta el límite de la acción* (donde el genitivo *de la acción* tiene valor objetivo y subjetivo al mismo tiempo).

Así pues, εμπειρια y πραξις, experiencia y práctica, pertenecen al mismo proceso, εμπειρια es νους πρακτικος, pero si es así, ¿cuál es su relación en el interior de este proceso, o mejor, cuál es el principio que las determina a ambas? La respuesta que Aristóteles da a este problema al final de su tratado *Acerca del alma* ha influido de manera decisiva sobre todo lo que la filosofía occidental ha considerado como práctica y actividad humana.

El tratado *Acerca del alma* caracteriza al ser vivo como aquello que se mueve por sí mismo, y el movimiento del hombre, en cuanto ser vivo, es la πραξις.

Buscando una solución al problema del principio motor de la práctica, Aristóteles escribe:

«Todo deseo (η ορεξις) tiene también un fin y el objeto deseado constituye en sí mismo el objeto del intelecto práctico (αρχη του πρακτικου νου), mientras que la conclusión del razonamiento constituye el principio de la conducta (αρχη της πραξεως). Con razón, por consiguiente, aparecen como causantes del movimiento los dos, el deseo y el pensamiento práctico: efectivamente, el objeto deseable mueve y también mueve el pensamiento, precisamente porque su principio (αρχη) es el objeto deseable. [...] Ahora bien, la observación muestra que el intelecto no mueve sin deseo: la volición es, desde luego, un tipo de deseo y

cuando uno se mueve en virtud del razonamiento es que se mueve en virtud de una volición. [...] Por consiguiente, lo que causa el movimiento es siempre el objeto deseable.»*

El principio determinante (αρχη) de la práctica y del intelecto práctico es, por lo tanto, la voluntad (ορεξις) —entendida en el sentido más amplio, que incluye επθυμια, apetito, θυμος, deseo, y βουλησις, volición—. Que el hombre sea capaz de práctica, significa que el hombre quiere su acción y, al quererla, la atraviesa hasta el límite; práctica es el *ir a través hasta el límite de la acción, movido por la voluntad*, acción deseada.

Pero la voluntad no mueve simplemente, no es motor inmóvil, sino que mueve y se mueve (κινει και κινειται); ella misma es movimiento (κινησις). La voluntad no es simplemente el principio motor de la práctica, no es solamente aquello a partir de lo cual ésta se mueve o empieza, sino que atraviesa y rige la acción desde el principio hasta el final de su entrada en la presencia. *A través de la acción, es la voluntad la que se mueve y va hasta el límite de sí misma*. Práctica es voluntad que atraviesa y recorre su propio círculo hasta su límite: πραξις es ορεξις, voluntad y apetito.

La práctica, determinada así como voluntad, sigue siendo para los griegos —como hemos visto— bien distinta de la ποιησις, de la pro-ducción. Mientras que ésta tiene su περας, su límite, fuera de sí misma, o sea, que es pro-ductiva, principio original (αρχη) de algo que es distinto de sí mismo, el desear que está en el origen de la práctica y va, en la

---

* *Acerca del alma*, Gredos, Madrid, 1978, 4333a.

acción, hasta su límite, permanece encerrado en su propio círculo, solamente se quiere a sí mismo a través de la acción, y como tal no es pro-ductivo, únicamente se lleva a sí mismo a la presencia.

2. «El arte poético no es más que un uso voluntario, activo y productivo de nuestros órganos»

La interpretación aristotélica de la práctica como voluntad atraviesa de un extremo a otro la historia del pensamiento occidental. En el curso de esta historia, como hemos visto, la ενεργεια se convierte en *actualitas*, efectividad y realidad, y su esencia está coherentemente pensada como un *agere*, un *actus*. La esencia de este *agere*, a su vez, se interpreta según el modelo aristotélico de la recíproca pertenencia de ορεξις y νους πρακτικος, como voluntad y representación. Así Leibniz interpreta el ser de la mónada como *vis primitiva activa*, y determina el *agere* como unión de *perceptio* y *appetitus*, percepción y voluntad. Kant y Fichte interpretan la Razón como Libertad, y la Libertad como Voluntad.

Retomando la distinción leibniziana entre *appetitus* y *perceptio*, Schelling le dio a esta metafísica de la voluntad una formulación que había de ejercer una gran influencia sobre el círculo de poetas románticos de Jena.

«En suprema y última instancia», escribe en *Investigaciones filosóficas sobre la naturaleza de la libertad*, «no hay otro ser que querer. Querer es el ser originario (*Ur-sein*) y sólo con éste concuerdan todos los predicados del mismo: ausencia de fundamento (*Grundlosigkeit*), eternidad, independencia respecto al tiempo, autoafirmación (*Selbstbejahung*). Toda la filosofía aspira a encontrar esta suprema expresión.»[4]

Pero Schelling no se limita a absolutizar la voluntad hasta hacer de ella el principio original, determina su ser como voluntad pura, voluntad que se quiere a sí misma, y este «querer por el querer» es el *Ur-grund*, el fondo original, o mejor, el *Un-grund*, lo que no tiene fondo, el abismo informe y oscuro, el «hambre de ser» que existe antes de cada oposición y sin el cual nada puede llegar a la existencia.

«En origen», escribe, «el espíritu, en el sentido más amplio de la palabra, no es de naturaleza teórica; [...] en origen es más bien *querer*, y un querer únicamente para el querer, un querer que no quiere nada, sino a sí mismo.»

El hombre, que participa tanto de este abismo original como de la existencia espiritual, es el «ser central» (*Zentralwesen*), el mediador entre Dios y la Naturaleza, «el hombre es el redentor de la naturaleza y hacia él se dirigen todos sus modelos».[5]

Esta idea del hombre como redentor y mesías de la naturaleza fue desarrollada por Novalis en forma de una interpretación de la ciencia, del arte y, en general, de toda actividad del hombre como «formación» (*Bildung*) de la naturaleza, en un sentido que parece anticipar el pensamiento de Marx y, en ciertos aspectos, el de Nietzsche. El pro-

---

4. *Investigaciones filosóficas sobre la naturaleza de la libertad*. Anthropos, Barcelona, 1989, pág. 145, § 350.

5. Ob. cit., § 411.

yecto de Novalis es la superación del idealismo de Fichte, que reveló al hombre la potencia del espíritu pensante.

Pero esta superación Novalis la sitúa (tal y como hará Marx cincuenta años después) al nivel de la práctica, y de una práctica entendida como unidad superior de pensamiento y de acción, que proporciona al hombre el medio para transformar el mundo y reintegrar la edad de oro. «Fichte», escribe (ed. Wasmuth, vol. III, frag. 1681), «ha enseñado y descubierto el uso activo del órgano mental. ¿Pero ha descubierto las leyes del uso activo de los órganos en general?» Así como nosotros utilizamos a nuestro gusto nuestro órgano mental y traducimos sus movimientos en lenguaje y en actos voluntarios, del mismo modo deberíamos aprender a utilizar los órganos internos de nuestro cuerpo y el mismo cuerpo en su integridad. Sólo en este caso el hombre se independizaría verdaderamente de la naturaleza, y por primera vez estaría en condiciones de forzar los sentidos «a *producir* para él la forma que él desea, y de esta manera podría, en el sentido propio de la palabra, vivir en *su* mundo». El hado que hasta ahora ha marcado al hombre es simplemente la pereza de espíritu: «Pero, ampliando y formando nuestra actividad, nos volveremos nosotros mismos destino. Parece que todo fluye hacia nosotros desde el exterior, porque nosotros no fluimos hacia el exterior. Somos negativos porque queremos serlo —cuanto más positivos nos hagamos, el mundo que nos rodea se volverá más negativo—, hasta que al final ya no habrá negación y seremos todo en todo. *Dios quiere dioses*» (frag. 1682).

Este «arte de hacerse omnipotentes» mediante un uso activo de los órganos consiste en una apropiación de nuestro cuerpo y de su actividad orgánica creadora. «El cuerpo es el instrumento de la formación y de la modificación del mundo. Por tanto, tenemos que hacer de nuestro cuerpo un órgano *capaz de todo*. Modificar nuestro instrumento significa *modificar* el mundo.» (frag. 1684).

Allí donde se realice esta apropiación, se realizará también la conciliación del espíritu y la naturaleza, de la voluntad y el azar, de la teoría y la práctica en una unidad superior, en un «yo absoluto, práctico, empírico» (frag. 1668).

Novalis le da a esta práctica superior el nombre de Poesía (*Poesie*), y la define de este modo:

«El arte poético es un uso voluntario, activo y productivo de nuestros órganos.» (frag. 1339).

Un fragmento de 1798 indica cuál es el sentido propio de esta práctica superior:

«Todo lo que es *involuntario* debe convertirse en *voluntario.*» (frag. 1686).

El principio de la Poesía, en el que se realiza la unidad de teoría y práctica, del espíritu y la naturaleza, es la voluntad; no la voluntad de algo, sino la voluntad absoluta, la voluntad de voluntad, en el sentido en que Schelling había determinado el abismo original:

«Yo me sé tal cual me quiero, y me quiero tal cual me sé —porque yo *quiero* mi *voluntad*, quiero de un modo absoluto. En consecuencia, en mí, saber y querer están perfectamente unidos» (frag. 1670).

El hombre que se ha elevado a esta práctica superior es

el mesías de la naturaleza, en él el mundo se une a lo divino y encuentra su significado más propio:

«La humanidad es el sentido más alto de nuestro planeta, el nervio que liga este miembro al mundo superior, el ojo que se alza hacia el cielo» (frag. 1680).

Al término de este proceso, el hombre y el devenir del mundo se identifican en el círculo de la voluntad absoluta e incondicional, en cuya edad de oro parece anunciarse el mensaje de Zaratustra, de aquel que en el gran mediodía de la humanidad muestra el eterno retorno de lo idéntico: «Todo lo que sucede, *yo lo quiero*. Flema voluntaria. Uso activo de los sentidos» (frag. 1730).

3. «El hombre produce de manera universal»

Marx considera el ser del hombre como producción. Producción significa: praxis, «actividad humana sensible». ¿Cuál es el carácter de esta actividad? Mientras el animal —escribe Marx— es inmediatamente una sola cosa con su actividad vital, *es* su actividad vital, el hombre no se confunde en ella, hace de su actividad vital un medio para su existencia, no produce de forma unilateral, sino de forma universal. «Sólo por eso él es precisamente un ser que pertenece a un género (*Gattungswesen)*.»[6] La práctica constituye al hombre en su ser verdadero, es decir, hace de él un *Gattungswesen*. Por tanto, el carácter de la producción es el de constituir al hombre como ser capaz de un género, de regalarle un género (*Gattung*). Pero justo después, Marx añade: «O mejor, (el hombre) es un ser consciente, es decir, su propia vida es para él un objeto, precisamente porque él es un *Gattungswesen*, un ser perteneciente a un género». El hombre, por tanto, no sería un *Gattungswesen* por ser productor, sino que, por el contrario, sería su cualidad de ser genérico la que hace de él un productor. Esta ambigüedad esencial vuelve a ser rebatida por Marx cuando escribe: «La creación práctica *de un mundo objetivo*, la *transformación* de la naturaleza inorgánica es la prueba de que el hombre es un *Gattungswesen*», pero que, por otra parte, «precisamente en la transformación del mundo objetivo el hombre se muestra realmente *por primera vez* un *Gattungswesen*».

Nos encontramos así delante de un auténtico y verdadero círculo hermenéutico: la producción, su actividad vital consciente, constituye al hombre como ser capaz de un género, pero, por otra parte, es sólo su capacidad de tener un género la que hace del hombre un productor. Que este círculo no sea ni una contradicción ni un defecto de rigor, sino que en él se esconda un momento esencial de la reflexión de Marx, se demuestra en la manera con la que Marx indica que tiene conciencia de la recíproca pertenencia de praxis y de «vida de género» (*Gattungsleben*), cuando escribe que «el objeto del trabajo es la objetivación de la vida de género», y que el trabajo alienado, al arrancarle al hombre el objeto de su producción, le arranca también su vida de

6. *Pariser manuskripte*, 1844, hg. Von Gunter Hillmann, § 57. (Existe una versión en castellano —*Manuscritos de París*, Crítica, Barcelona, 1978—, pero, debido a que el traductor de esa edición utiliza la acepción *especie* en lugar de *género*, elegida por G. Agamben en su traducción, hemos decidido no utilizar la versión castellana para mantener la coherencia del texto [*N. del E.*].)

género, su efectiva objetividad genérica (*Gattungsgegenstandlichkeit*).[7]

Praxis y vida de género se pertenecen recíprocamente en un círculo, en el interior del cual la una es origen y fundamento de la otra. Sólo porque Marx ha llevado hasta el fondo de su pensamiento la experiencia de este círculo, ha podido apartarse del «materialismo intuitivo» (*anschaunde Materialismus*) de Feuerbach y considerar la «sensibilidad» como actividad práctica, praxis. Es decir, el pensamiento de este círculo es precisamente la experiencia original del pensamiento de Marx. ¿Qué quiere decir, entonces, *Gattung*, género? ¿Qué significa que el hombre es un *Gattungswesen*, un ser capaz de género?

Normalmente se suele traducir esta expresión con «ser genérico» o «ser perteneciente a una especie», en el sentido derivado de las ciencias naturales que las palabras «especie» y «género» tienen en el lenguaje común. Pero que *Gattung* no signifique simplemente «especie natural», se demuestra con el hecho de que Marx considera la cualidad de *Gattungswesen* precisamente como el carácter que distingue a los hombres de los animales, y la vincula expresamente a la praxis, a la actividad vital consciente propia del hombre, y no a la actividad vital de los animales. Si sólo el hombre es un *Gattungswesen*, si sólo el hombre es capaz de género, evidentemente la palabra «género» tiene aquí un sentido más profundo que el habitual sentido naturalista, un sentido que no puede entenderse en su propia sonori-

7. Ob. cit.

dad si no se le pone en relación con lo que la filosofía occidental ha designado con esta palabra.

En el libro V de la *Metafísica*, que está enteramente dedicado a la explicación de algunos términos, Aristóteles define el género (γενος) como γενεσις συνεχης. Así —escribe—, la expresión «mientras exista el género humano» significa: «mientras exista la γενεσις συνεχης de los hombres».[8] Γενεσις συνεχης se suele traducir con «generación continua», pero la traducción sólo es exacta si se le otorga a «generación» el sentido más amplio de «origen» y si no se entiende la palabra «continuo» simplemente como «compacto, no interrumpido», sino, según su étimo, como «lo que mantiene unido (συν–εχει), *con-tinens*, lo que contiene y se con-tiene». Γενεσις συνεχης significa: origen que mantiene unido (συν–εχει) en la presencia. El género (γενος) es el *con-tinente original* de los individuos que pertenecen a él (tanto en el sentido activo de lo que mantiene unido y recoge, como en el sentido reflexivo de lo que se mantiene unido, de lo que es continuo).

Que el hombre sea capaz de género, que sea un *Gattungswesen*, significa que para el hombre hay un *continente original*, un principio que hace que los individuos humanos no sean extraños los unos a los otros, sino que sean precisamente *humanos*, en el sentido de que en cada hombre está presente inmediata y necesariamente el género entero. Por eso Marx puede decir que «el hombre es un *Gattungswesen* [...] porque su comportamiento hacia sí mismo es igual

8. *Metafísica*, ed. trilingüe, Gredos, Madrid, 1970, 1024a.

que el que tiene hacia el género presente y vivo» y que «la frase que dice que al hombre le resulta extraño su ser genérico, significa que a un hombre le resulta extraño otro hombre y, al mismo tiempo, que a cada hombre le resulta extraño el ser del hombre».[9]

Marx no entiende la palabra «género» en el sentido de especie natural, de carácter natural común sometido de manera inerte a las diferencias individuales —no será una connotación natural la que fundará el carácter de un hombre como *Gattungswesen*, sino la práctica, la actividad libre y consciente—, sino en el sentido activo de γενεσις συνεχης, es decir, como el principio original (γενεσις) que en cada individuo y en cada acto funda al hombre como ser *humano* y, al fundarlo así, lo con-tiene, lo mantiene unido a los otros hombres, hace de él un ser universal.

Para comprender por qué Marx se sirve de la palabra «género» (*Gattung*) y por qué la caracterización del hombre como ser capaz de género ocupa un lugar tan esencial en el desarrollo de su pensamiento, tenemos que remontarnos a la determinación que da Hegel del género en la *Fenomenología del Espíritu*. Al tratar el tema del valor del género en la naturaleza orgánica y de su relación con la individualidad concreta, Hegel dice que cada una de los seres vivos no es al mismo tiempo un individuo universal. La universalidad de la vida orgánica es puramente contingente, y se podría comparar a un silogismo «en el que en uno de los extremos está la vida como universal o como *género* y, en el otro, la vida

9. Ob. cit., § 58.

universal en sí, pero como ser singular e individuo universal», aunque el término medio, es decir, el individuo concreto, no es verdaderamente tal, ya que no posee en sí los dos extremos entre los que tendría que mediar. Por eso, a diferencia de lo que sucede con la conciencia humana, «la naturaleza orgánica», escribe Hegel, «no tiene historia; desde su universal, la vida se precipita inmediatamente en la singularidad de lo existente».

Cuando la fuerza unificadora original del sistema hegeliano se disolvió, el problema de la conciliación entre «género» e «individuo», entre el «concepto de hombre» y «el hombre de carne y hueso», mantuvo un lugar central en las preocupaciones de los jóvenes hegelianos, o hegelianos de izquierda. La mediación del individuo y del género presentaba un interés especial, ya que, si se conseguía reconstituir sobre una base concreta la universalidad del hombre, también se tendría, al mismo tiempo, la solución al problema de la unidad del espíritu y de la naturaleza, del hombre como ser *natural* y del hombre como ser humano e *histórico*.

En un opúsculo publicado en 1845, que gozó de mucha consideración en los ambientes del socialismo alemán, Moses Hess describió en estos términos la tentativa —y, al mismo tiempo, el fracaso— de los «últimos filósofos» (Stirner y Bauer) por conciliar los dos términos contrapuestos del silogismo hegeliano:

> A nadie se le ocurriría afirmar que el astrónomo es el sistema solar del que él ha conocido la existencia. Pero el hombre singular, que ha conocido la naturaleza y la

historia, tiene que ser, según nuestros últimos filósofos, el «género», el «todo». Cada hombre, se lee en la revista de Buhl, es el Estado, es la Humanidad. Cada hombre es el género, la totalidad, la humanidad y el todo, escribía hace algún tiempo el filósofo Julius. «El individuo singular es toda la naturaleza, y de esta forma es también el género», dice Stirner. Desde que existe el cristianismo se trabaja para suprimir la diferencia entre padre e hijo, entre divino y humano, es decir entre el «concepto de hombre» y el hombre «de carne y hueso». Pero de la misma forma que el protestantismo no ha conseguido superar esta diferencia suprimiendo la iglesia visible... tampoco lo han conseguido los últimos filósofos, que también han eliminado a la iglesia invisible, pero que en lugar del cielo han puesto «el espíritu absoluto», la autoconciencia y el *Gattungswesen.*[10]

Precisamente a Feuerbach, Marx le reprochaba el no haber sabido conciliar al individuo sensible con la universalidad del género, y por tanto el haber considerado a ambos de manera abstracta, concibiendo el ser solamente como «género» («*Gattung*», entre comillas), es decir, como «generalidad interior, muda, que vincula *de manera natural* a muchos individuos» [«als innere, stumme, die vielen Individuen *natürlich* verbindende Allgemenheit» (V.ª tésis sobre Feuerbach)].

El término medio, que constituye el género del hombre, no entendido como generalidad inerte y material, sino

10. *Die letzten Philosophen* (1845).

como γενεσις, principio original activo, es, para Marx, la práctica, la actividad productiva humana. Que la praxis constituya, en este sentido, el género del hombre, significa que la producción que se realiza en ella es también «autoproducción del hombre», el acto original (γενεσις) eternamente activo y presente que constituye y con-tiene al hombre en su género y, al mismo tiempo, funda la unidad del hombre con la naturaleza, del hombre como ser natural y del hombre como ser natural *humano.*

En el acto productivo, el hombre se sitúa de golpe en una dimensión que está libre de cualquier cronología natural, porque ella misma es el origen esencial del hombre. Liberándose a un tiempo de Dios (como creador primero) y de la naturaleza (entendida como el todo independiente del hombre, del que éste forma parte en el mismo grado que los otros animales), el hombre se sitúa, en el acto productivo, como origen y naturaleza del hombre.[11] Por tanto, este acto de origen es también el acto original y la fundación de la historia, entendida como el convertirse de la esencia humana en naturaleza para el hombre y el convertirse en hombre de la naturaleza. Como tal, es decir, como género y autoproducción del hombre, la historia anula «la naturaleza que precede a la historia de los hombres, que en nuestros días

11. Por eso, el problema teológico, el problema de Dios como creador del hombre, no fue negado por Marx, sino suprimido de forma mucho más radical que cualquier ateísmo, de tal modo que llegó a decir que «el ateísmo ya no tiene sentido, porque el ateísmo es una negación de Dios, y sitúa la existencia del hombre a través de esta negación; pero el socialismo no necesita este término medio».

ya no existe en ninguna parte, salvo en algún atolón australiano de reciente formación», y —al suprimirse también a sí misma en cuanto historia, en cuanto *otro* con respecto a la naturaleza— se sitúa como la «verdadera historia natural del hombre». Debido a que historia es sinónimo de sociedad, Marx pudo decir que la sociedad (cuyo acto de origen es la práctica) «es la unidad esencial, que ha alcanzado la realización, del hombre con la naturaleza, la verdadera resurrección de la naturaleza, la naturalidad realizada del hombre y el humanismo realizado de la naturaleza». El considerar la producción en esta dimensión original y experimentar su alienación como el evento capital de la historia del hombre, lleva a la determinación que Marx da a la práctica a alcanzar un horizonte esencial del destino del hombre, del ser cuya forma de estar sobre la tierra es una forma productiva. Pero, aun situando la práctica en la dimensión original del hombre, Marx no ha considerado la esencia de la producción más allá del horizonte de la metafísica moderna.

Si llegados a este punto preguntamos qué es lo que confiere a la práctica, a la producción humana, su poder genérico y de esta manera hace de ella el continente original del hombre, si, en otras palabras, preguntamos cuál es el carácter que distingue la práctica de la mera actividad vital, propia también de los animales, la respuesta que Marx nos ofrece remite a la metafísica de la voluntad, cuyo origen, como hemos visto, está en la definición aristotélica de la πραξις como ορεξις y νους πρακτικος.

Marx define la práctica, con respecto a la actividad vital de los otros animales, de la siguiente manera: «El hombre hace de su actividad vital el objeto de su *voluntad* y de su *conciencia*». «La actividad *libre* y *consciente* es el carácter de género del hombre.» Mientras que el carácter consciente es, para Marx, un carácter derivado («la conciencia es desde el principio un producto social»), la esencia original de la voluntad tiene su raíz en el hombre en cuanto ser natural, en cuanto *ser vivo*. Al igual que la definición aristotélica del hombre como ζωον λογον εχων, ser vivo dotado de λογος, *animal rationale*, llevaba necesariamente implícita una interpretación de lo vivo (ζωον), cuyo carácter original Aristóteles definía —para el ser vivo hombre— como ορεξις, en el triple sentido de apetito, deseo y volición, así, en la definición marxiana del hombre como ser natural *humano*, está implícita una interpretación del hombre como ser *natural*, como *ser vivo*.

El carácter del hombre como ser natural es, para Marx, apetito (*Trieb*) y pasión (*Leidenschaft, Passion*). «Como ser natural, como ser vivo natural, él (el hombre) en parte está dotado de *fuerzas naturales* (natürlichen Kraften), de *fuerzas vitales* (Lebenskraften), es decir, es un ser natural *activo* (tatiges); y estas fuerzas existen en él como disposiciones y facultades, como apetitos (*Trieben*).» «El hombre como ser objetivo sensible es, por tanto, un ser pasivo, y debido a que siente su padecer, es un ser *apasionado* (leidenschaftliches). El apasionamiento, la pasión (*die Leidenschaft, die Passion*), es la fuerza esencial del hombre que tiende enérgicamente hacia su propio objeto.»[12]

12. Ob. cit., págs. 117-118.

Cuando el carácter consciente de la práctica llegue a degradarse —en la *Ideología alemana*— en carácter derivado, y a entenderse como conciencia práctica, νους πρακτικος, relación inmediata con el ambiente circundante, la voluntad, definida de forma natural como apetito y pasión, quedará como único carácter original de la práctica. En su origen, la actividad productiva del hombre es *fuerza* vital, apetito y tensión enérgica, pasión. De este modo, la esencia de la praxis, del carácter genérico del hombre como ser *humano* e histórico, ha vuelto a una connotación natural del hombre como ser *natural*. El continente original del ser vivo hombre, del ser vivo que produce, es la voluntad. La producción humana es praxis. «El hombre produce de forma universal.»

4. «El arte es la más alta tarea del hombre, la verdadera actividad metafísica»

En el pensamiento de Nietzsche no existe un problema del arte como tal, porque todo su pensamiento es pensamiento del arte. No existe una estética en Nietzsche, porque Nietzsche en ningún momento ha considerado el arte a partir del αισθεσις, de la aprehensión sensible del espectador. Aun así, es en el pensamiento de Nietzsche donde la idea estética del arte como *opus* de un *operari*, como principio creativo-formal, alcanza el punto máximo de su itinerario metafísico. Precisamente porque el pensamiento de Nietzsche ha profundizado al máximo en el destino nihilista del

arte occidental, la estética moderna en su conjunto, todavía está lejos de tomar conciencia de su objeto en función del elevado estatus en el que Nietzsche situó al arte en el círculo del eterno retorno y en la idea de la voluntad de poder.

Este estatus se enuncia cuando su pensamiento todavía se está desarrollando, en el prefacio de *El nacimiento de la tragedia* (1871), un libro «en el que todo es presagio». Dice así: «El arte es la más alta tarea del hombre, la verdadera actividad metafísica».*

El arte —como actividad metafísica— constituye la más alta tarea del hombre. Esta frase, para Nietzsche, no quiere decir que la producción de obras de arte sea —desde un punto de vista cultural y ético— la actividad más noble e importante del hombre. El aviso que apreciamos en esta frase no se puede entender en toda su dimensión si no se la sitúa en el horizonte del advenimiento de ese «más incómodo de todos los huéspedes», a propósito del cual Nietzsche escribe: «Yo describo lo que viene, lo que no puede venir de otra manera: la ascensión del nihilismo». Es decir, el «valor» del arte no puede ser apreciado si no es a partir de la «desvalorización de todos los valores». Esta desvalorización —que constituye la esencia del nihilismo (*Der Wille zur Macht*, nº. 2)— tiene, para Nietzsche, dos significados opuestos (*W. z. M.*, nº. 22). Hay un nihilismo que corresponde a una potencia aumentada del espíritu y a un enriquecimiento vital (Nietzsche lo llama nihilismo activo), y un nihilismo como signo de decadencia y de empobreci-

* *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1997.

miento de la vida (nihilismo pasivo). A esta duplicidad de significados le corresponde una oposición análoga entre un arte que nace de una sobreabundancia de vida y un arte que nace de la voluntad de vengarse de la vida. Esta distinción está expresada en su plenitud en el aforismo 370 de *La gaya ciencia*, que lleva el título: «¿Qué es romanticismo?», y que Nietzsche consideraba tan importante como para reproducirlo algunos años más tarde —con alguna variación— en su *Nietzsche contra Wagner*:

> Con respecto a todos los valores estéticos —escribe Nietzsche— yo recurro ahora a esta distinción fundamental: me pregunto en cada uno de los casos «¿aquí se ha hecho creadora el hambre o la abundancia?». De antemano pudiera parecer más recomendable —por ser mucho más evidente— otra distinción, a saber, la de si la causa de la creación es el anhelo de fijar, eternizar, *ser, o el anhelo de destrucción, cambio, innovación, porvenir, devenir*. Mas ante la mirada penetrante ambos tipos de anhelo se revelan aún ambiguos, susceptibles de interpretación con arreglo a aquel otro esquema preferido, a mi entender, con razón. El anhelo de *destrucción*, cambio, devenir puede ser expresión de fuerza pletórica, preñada de futuro (mi *terminus* para ello es, como se sabe, la palabra «dionisíaco»), mas puede también ser el odio del malogrado, menesteroso, desfavorecido, que destruye, que *tiene* que destruir porque le subleva y exaspera lo existente, y aun todo existir, todo ser —mírese de cerca a nuestros anarquistas para comprender este afecto—. También la voluntad de *eternizar* requiere una doble interpretación. Puede ella fluir de un lado de gratitud y amor —un arte de tal origen siempre será un arte apoteosico, acaso ditirámbico con Rubens, impregnado de inefable ironía con Hafis, luminoso y cordial con Goethe, y nimbando todas las cosas de una homérica aureola de luz y de gloria—. Mas puede ser también esa voluntad tiránica de alguien que sufre intensamente, que lucha, que es torturado, que quisiera imponer lo más personal, particular y peculiar, la idiosincrasia propia de su sufrimiento, como ley y obligación absoluta y que, en cierto modo, se venga de todas las cosas grabando, estampando en ellas *su* imagen, la imagen de *su* tortura. Tal es el pesimismo romántico en su modalidad más expresiva, ya como filosofía schopenhaueriana de la voluntad, ya como música wagneriana —el pesimismo romántico, el más reciente acontecimiento grande en el destino de nuestra cultura. (Que *podría* haber otro pesimismo muy distinto, uno clásico)— este barrunto, y visión me pertenece como algo inseparable, como mi *proprium* e *ipsissimum*: sólo que a mis oídos repugna la palabra «clásico», pues está demasiado gastada, se ha vuelto demasiado redonda y desfigurada. Denomino a ese pesimismo del porvenir —¡pues vendrá!, ¡lo veo venir!— pesimismo *dionisíaco*.

Nietzsche entendía que el arte —en cuanto negación y destrucción de un mundo de la verdad contrapuesto a un mundo de las apariencias— también estaba asumiendo un carácter nihilista, pero interpretaba este carácter —al menos en lo que se refiere el arte dionisiaco— como expresión de ese nihilismo activo a propósito del cual iba a escribir

más tarde: «Hasta dónde el nihilismo como negación de un mundo verdadero, de un ser, podría ser un pensamiento divino» (*W. z. M.*, nº. 15).

En 1881, cuando escribe *La Gaya Ciencia*, el proceso de diferenciación entre arte y nihilismo pasivo (al que corresponde, en el aforismo 370, el pesimismo romántico) ya ha llegado a su realización. Si no les hubiésemos consentido a las artes —escribe en el aforismo 107— el reconocimiento de la ilusión y el error como condiciones de la existencia cognoscitiva y sensible, no las podríamos soportar, y las consecuencias de la honestidad intelectual serían la náusea y el suicidio. Pero existe una fuerza contraria que nos ayuda a eludir estas consecuencias, y es precisamente el arte entendido como «buena voluntad de dirigirse hacia la apariencia», «en cuanto fenómeno estético, la existencia aún nos resulta *soportable*, y mediante el arte se nos conceden el ojo y la mano y sobre todo la buena conciencia para *poder* hacer de nosotros mismos un fenómeno semejante». Entendido en esta dimensión, el arte es «la fuerza antitética dirigida contra cualquier voluntad de aniquilación de la vida, el principio anticristiano, antibudista, antinihilista *par excellence*» (*W. z. M.*, nº. 853).

La palabra arte designa aquí algo incomparablemente más grande de lo que estamos acostumbrados a representar con este término, y su sentido propio permanecerá inalcanzable mientras nos obstinemos en mantenernos en el terreno de la estética y (puesto que ésta es la interpretación corriente del pensamiento de Nietzsche) del esteticismo. La dimensión en la que Nietzsche sitúa esta tarea metafísi-

ca del hombre, la más alta, nos la indica un aforismo que lleva por título: «¡Cuidado!». Si afinamos nuestro oído respecto a la sonoridad propia del aforismo, si escuchamos en él la voz de aquel que muestra el eterno retorno de lo idéntico, entonces nos abrirá una región en la que arte, voluntad de poder y eterno retorno se pertenecen recíprocamente en un único círculo:

> Cuidado con creer que el mundo es un ser viviente. ¿Hacia dónde se ensancharía? ¿Con qué se alimentaría? ¿Cómo crecería y se reproduciría? Sabemos, más o menos, que es lo orgánico: ¿y lo indeciblemente derivado, tardío, raro y contingente que comprobamos solamente en la costra de la Tierra tendríamos que proclamarlo esencial, universal y eterno, como hacen los que llaman al universo un organismo? Esto me repugna. Cuidado con creer siquiera que el universo es una máquina; a buen seguro no está construido con vistas a un fin determinado y denominándole «máquina» le dispensamos un honor demasiado elevado. Cuidado con suponer por principio, y en todas partes, algo tan formal como los movimientos cíclicos propios de las estrellas próximas a la Tierra; una simple ojeada a la Vía Láctea da cabida a la sospecha de que quizás existan allí movimientos mucho más toscos y contradictorios, así como astros con órbitas eternamente rectilíneas, etcétera. El orden estelar en el que vivimos es una excepción; este orden y la duración relativamente larga por él determinada ha hecho posible, a su vez, la excepción de las excepciones: el desarrollo de lo orgánico. El carácter del mundo

en su conjunto, empero, es un eterno caos, no en el sentido de la falta de necesidad, sino en el de la falta de orden, de estructuración, de forma, de belleza, de sabiduría y como quiera que se llamen nuestras particularidades estéticas humanas. Juzgando en términos de nuestra razón, las jugadas malogradas son absolutamente la regla, las excepciones no son la meta secreta y todo el mecanismo repite eternamente su aire, que nunca podría ser llamado melodía —y en última instancia, el mismo término «jugada malograda» ya es una humanización que comporta censura. ¡Pero, cómo podríamos censurar o elogiar el universo? Cuidado con achacarle crueldad e irracionalidad o lo contrario de lo uno y lo otro: no es perfecto, ni hermoso, ni noble, ni aspira a ninguna de estas cualidades, ¡no tiene en absoluto el propósito de emular al hombre! ¡No le afecta en absoluto ninguno de nuestros juicios estéticos y morales! No tiene tampoco instinto de conservación y en general ningún instinto, tampoco sabe de ninguna ley. Cuidado con afirmar que hay leyes en la naturaleza. No hay más que necesidades: aquí no hay nadie que mande, nadie que obedezca, nadie que transgreda. Si sabéis que no hay fines, sabéis también que no hay azar: pues la palabra «azar» sólo tiene sentido con referencia a un mundo de fines. Cuidado con decir que la muerte es la antítesis de la vida. Lo vivo es tan sólo una modalidad de lo muerto y una modalidad muy rara. —Cuidado con pensar que el mundo crea eternamente algo nuevo. No hay substancias eternamente perdurables; la materia es un error en no menor grado que el dios de los eleáticos. Pero ¿cuándo llegaremos al término de nuestro cuidado, de nuestra precaución? ¿Cuándo ya no nos oscurecerán todas esas sombras de dios? ¿Cuándo habremos desdivinizado por completo a la Naturaleza? ¿Cuándo podremos comenzar a *naturalizarnos* con la naturaleza pura, redescubierta, rerredimida?

En la acepción común, caos es lo que por definición no tiene sentido, lo insensato en sí y por sí. Que el carácter conjunto del mundo es caos para toda la eternidad, quiere decir que todas las representaciones y las idealizaciones de nuestra conciencia pierden significado. Entendida en el horizonte de la ascensión del nihilismo, esta frase significa: la existencia y el mundo no tienen ni valor ni objetivo, todos los valores se desvalorizan.

«Las categorías *objetivo*, *unidad*, *ser*, con las que hemos atribuido valor al mundo, nos son arrebatadas de nuevo» (*W. z. M.*, nº. 853). Sin embargo, que el carácter conjunto del mundo sea el caos, no significa para Nietzsche que el mundo esté falto de necesidades, al contrario, el aforismo dice precisamente que «no hay más que necesidades». Lo sin-objetivo y lo sin-sentido son necesarios: el caos es hado. En la concepción del caos como necesidad y hado, el nihilismo alcanza su forma extrema, aquella en la que se abre a la idea del eterno retorno.

«Imaginemos este pensamiento en su forma más terrible: la esencia tal y como es, sin un final en la nada: el eterno retorno. Esta es la forma extrema del nihilismo: ¡la nada (el no-sentido) eterna!» (*W. z. M.*, nº. 55)

En la idea del eterno retorno el nihilismo alcanza su for-

ma extrema, pero, precisamente por eso, entra en una zona en la que se vuelve imposible su superación. El nihilismo *realizado* y el mensaje de Zaratustra sobre el eterno retorno de lo idéntico pertenecen a un mismo enigma, pero están separados por un abismo. Su relación —su cercanía y, a un tiempo, su inconmensurable distancia— la expresa Nietzsche en la última página de *Ecce Homo*:

«Yo soy el primero que ha descubierto la verdad, yo contradigo como jamás se ha contradicho y, a pesar de ello, soy la antítesis de un espíritu que dice no. Yo soy un *alegre mensajero* como no ha habido ningún otro, conozco tareas tan elevadas que hasta ahora faltaba el concepto para comprenderlas; sólo a partir de mí existen de nuevo esperanzas. [...] Del que dice sí, del que está seguro del futuro, del que garantiza el futuro.»*

Un aforismo que abre el cuarto libro de *La Gaya Ciencia* nos muestra en qué dimensión se desata este nudo psicológico: «Quiero aprender cada vez mejor», escribe Nietzsche, «a ver lo necesario como lo bello —así, seré de los que vuelven bellas las cosas. *Amor fati*: que ése sea en adelante mi amor. [...] Y en definitiva, y en grande: ¡quiero ser, un día, uno que sólo dice sí!».

La esencia del amor, para Nietzsche, es voluntad. *Amor fati* significa: voluntad de que lo que existe sea lo que es, voluntad del círculo del eterno retorno como *circulus vitiosus deus*. En el *amor fati*, en la voluntad que quiere lo que es hasta el punto de desear su eterno retorno y, asumiendo

* *Ecce Homo*, Alianza, Madrid, 1995.

sobre sí misma el peso más grande, dice sí al caos y no quiere más que el sello eterno del devenir, el nihilismo se invierte en la extrema aprobación que le da a la vida:

> Suponiendo que un día, o una noche, un demonio te siguiera en la más solitaria de tus soledades y te dijera: «Esta vida, tal como la has vivido y estás viviendo, la tendrás que vivir otra vez, otras infinitas veces; y no habrá en ella nada nuevo sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida te llegará de nuevo, y todo en el mismo orden de sucesión e igualmente esta araña y este claro de luna por entre los árboles e igualmente este instante, y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia es dado vuelta una y otra vez —¡y a la par suya tú, polvito del polvo!». ¿No te arrojarías al suelo rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así te habló? O has experimentado alguna vez un instante tremendo en que le contestarías: «¡Eres un dios y jamás he oído decir nada tan divino!». Si esa noción llegara a dominarte, te transformaría y tal vez te aplastaría tal y como eres. ¡La pregunta ante todas las cosas: «¿quieres esto otra vez y aun infinitas veces?», pesaría como peso más pesado sobre todos tus actos! O ¿cómo necesitarías amarte a ti mismo y a la vida, para no *desear nada más* que esta última y eterna confirmación y ratificación? (af. 341.)

En el hombre que reconoce su esencia a partir de esta voluntad y de este amor, y ajusta su propio ser al devenir

universal en el círculo del eterno retorno, se cumple la superación del nihilismo y, al mismo tiempo, la redención del caos y de la naturaleza, que transforma cualquier «fue» en un «así quise que fuera». Voluntad de poder y eterno retorno no son ideas que Nietzsche pone casualmente una junto a otra: pertenecen al mismo origen y metafísicamente significan lo mismo. La expresión «voluntad de poder» indica la esencia más íntima del ser, entendido como vida y devenir, y el eterno retorno de lo idéntico es el nombre de «la aproximación más extrema posible de un mundo del devenir a un mundo del ser». Por eso Nietzsche puede resumir de esta forma la esencia de su pensamiento:

«Recapitulación:

»Imprimirle al devenir el carácter del ser: ésta es la más alta voluntad de poder» (*W. z. M.*, nº. 617).

Considerada en esta dimensión metafísica, la voluntad de poder es el con-tinente del devenir, que atraviesa el círculo del eterno retorno y, al atravesarlo, lo contiene, y transforma el caos en el «áureo círculo redondo» del gran mediodía, de la «hora de la sombra más corta» en la que se anuncia el advenimiento del superhombre. Solamente en este horizonte se hace posible comprender qué es lo que Nietzsche pretende al afirmar que el arte «es la más alta tarea del hombre, la verdadera actividad metafísica».

En la perspectiva de la superación del nihilismo y de la redención del caos, Nietzsche sitúa el arte lejos de cualquier dimensión estética y lo considera en el círculo del eterno retorno y de la voluntad de poder. En este círculo, el arte se presenta en la meditación de Nietzsche como el rasgo fundamental de la voluntad de poder, en el que se identifican la esencia del hombre y la esencia del devenir universal. Nietzsche llama *arte* a esta forma en la que el hombre está en su destino metafísico. *Arte* es el nombre que da al rasgo esencial de la voluntad de poder: la voluntad que en el mundo se reconoce a sí misma en cualquier lugar y siente cualquier acontecimiento como el rasgo fundamental de su propio carácter.

Que Nietzsche considera el arte como potencia metafísica original, que todo su pensamiento es, en este sentido, pensamiento del arte, nos lo demuestra un fragmento del verano-otoño de 1881: «¡Nosotros siempre queremos vivir la experiencia de una obra de arte! ¡Por tanto tenemos que plasmar la vida de forma que este deseo se alimente por cualquiera de sus partes! ¡Ésta es la idea principal! Solamente al final se enunciará la teoría de la repetición de todo lo que ha existido: una vez que se haya inculcado la tendencia a crear algo que pueda florecer bajo el sol cien veces mejor que esta teoría». Sólo porque considera el arte en esta dimensión, Nietzsche puede decir que «el arte tiene más valor que la verdad» (*W. z. M.*, nº. 853) y que «nosotros tenemos el arte para no hundirnos frente a la verdad» (*W. z. M.*, nº. 882).

El hombre que asume sobre sí mismo el «peso más grande» de la redención de la naturaleza es el hombre del arte, el hombre que, a partir de las últimas tensiones del proceso creativo, ha sufrido en sí mismo la experiencia de la nada que exige forma y ha convertido esta experiencia en la extrema aprobación concedida a la vida, en la adoración de la

apariencia entendida como «eterno gozo del devenir, ese gozo que lleva en sí el gozo del aniquilamiento».

El hombre que acepta en su propia voluntad la voluntad de poder como rasgo fundamental de todo lo que es y se quiere a sí mismo a partir de esta voluntad, es el superhombre. Superhombre y hombre del arte son la misma cosa. La hora de la sombra más corta, en la que se suprime la diferencia entre mundo verdadero y mundo de las apariencias, también es el deslumbrante mediodía del «Olimpo de las apariencias», del mundo del arte.

Como redención del azar, la «más alta tarea del hombre» apunta hacia un convertirse en naturaleza del arte que es, al mismo tiempo, un convertirse en arte de la naturaleza. En este movimiento extremo y en esta unión nupcial se estrecha el anillo del eterno retorno, «la áurea esfera redonda» en la que la naturaleza se libera de las sombras de Dios y el hombre se naturaliza.

En un fragmento de los últimos años, Nietzsche escribe: «Sin la fe cristiana, decía Pascal, vosotros seríais para vosotros mismos, al igual que la naturaleza y la historia, un monstruo y un caos. Nosotros hemos cumplido esa profecía» (*W. z. M.*, nº. 83). El hombre del arte es el hombre que ha cumplido la profecía de Pascal y, por tanto, es «un monstruo y un caos». Pero este monstruo y este caos tienen el rostro divino y la sonrisa de Dionisos, del Dios que, en su danza, convierte el pensamiento más abismal en el gozo más alto, y en cuyo nombre, ya en la época de *El nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche había querido expresar la esencia del arte.

En el último año de lucidez, Nietzsche cambia los proyectos para el título del cuarto libro de la obra que pensaba escribir, *La voluntad de poder*. Ahora se conocen como: *Redención del nihilismo, Dionisos, Filosofía del eterno retorno, Dionisos filósofo*.

Pero en la esencia del arte, que ha atravesado hasta el final su propia nada, domina la voluntad. El arte es la eterna autogeneración de la voluntad de poder. En cuanto tal, se aparta tanto de la actividad del artista como de la sensibilidad del espectador para presentarse como el rasgo fundamental del devenir universal. Un fragmento de los años 1885-86 dice: «La obra de arte, donde aparece sin artista, por ejemplo como cuerpo, como organismo. [...] En qué medida el artista no es más que un gran preliminar. El mundo como obra de arte que se engendra a sí misma».[13]

13. *W. z. M.* nº. 796. La lectura de Nietzsche contenida en este capítulo no hubiese sido posible sin los fundamentales estudios de Heidegger sobre el pensamiento de Nietzsche, en especial: «La frase de Nietzsche "Dios ha muerto"», en *Caminos de bosque* y *Nietzsche* (1961).

CAPÍTULO NOVENO

La estructura original de la obra de arte

«Todo es ritmo, todo el destino del hombre es un solo ritmo celeste, igual que cada obra de arte es un ritmo único, y todo oscila de los labios poetizantes del dios...»

Esta frase de Hölderlin no ha llegado hasta nosotros de su mano. Pertenece a un periodo de su vida —el que va de 1807 a 1843— que normalmente se suele denominar como *los años de la locura*. La mano piadosa de un visitante extrajo estas palabras de los «discursos inconexos» que el poeta pronunciaba en su habitación en la casa de Zimmer el carpintero. Bettina von Arnim, al incluirlos en su libro *Die Günderode*, comentaba: «Sus discursos (de Hölderlin) son para mí como las palabras del oráculo, que él, semejante al sacerdote del dios, exclama en la locura y, desde luego, toda la vida del mundo no tiene sentido ante él, porque no lo toca... Es una aparición y mi pensamiento se inunda de luz».

Lo que dice la frase del poeta parece —a primera vista— demasiado oscuro y genérico como para que podamos estar tentados de tomarla en consideración en una búsqueda filosófica sobre la obra de arte. Pero si por el contrario queremos ceñirnos a su sentido propio, es decir, si ante todo

queremos, para corresponderla, plantearnos un problema a partir de ella, entonces la pregunta que surge inmediatamente es: ¿qué significado tiene el ritmo para Hölderlin al asignarlo a la obra de arte como carácter original?

La palabra «ritmo» no es extraña en la tradición del pensamiento occidental. La encontramos, por ejemplo, en un punto crucial de la *Física* de Aristóteles, al principio del libro II, precisamente en el momento en que Aristóteles, después de haber expuesto y criticado las teorías de sus predecesores, se enfrenta al problema de la definición de la naturaleza. A decir verdad, Aristóteles no menciona directamente la palabra ritmo (ρυθμος), sino que se sirve de la expresión privativa το αρρυθμιστου, lo que en sí mismo está falto de ritmo. En efecto, buscando la esencia de la naturaleza menciona la opinión del sofista Antifonte, según el cual la naturaleza es το πρωτου, lo que en sí mismo es informe y está privado de estructura, la materia inarticulada sometida a cualquier forma y mutación, es decir, el elemento (στοι χειου) primero e irreductible, identificado por algunos con el Fuego, por otros con la Tierra, con el Aire y con el Agua.[1] En oposición a το πρωτου αρρυθμιστου, es ρυθμος lo que viene a añadirse a este sustrato inmutable y, de este modo, lo compone y lo forma, le confiere *estructura*. En este sentido, el ritmo es *estructura*, esquema,[2] lo contrapuesto a la materia elemental e inarticulada.

1. *Física*, 193a.

2. En el libro I de la *Metafísica* (985b), Aristóteles, al exponer la teoría de los atomistas que en el origen situaban al Vacío y a lo Lleno, y de ellos hacían derivar todas las cosas por «diferencia», dice que, según Leucipo y

Entendida bajo esta perspectiva, la frase de Hölderlin significaría que cualquier obra de arte es una estructura única y, por tanto, implicaría una interpretación del ser original de la obra de arte como ρυθμος, estructura. De ser cierto, la frase apuntaría también, de alguna manera, hacia el camino trazado por la crítica contemporánea, cuando —abandonando el terreno de la estética tradicional— emprende la búsqueda de las «estructuras» de la obra de arte.

¿Pero realmente es así? Guardémonos de las conclusiones apresuradas. Si observamos los diferentes significados que asume hoy día el término «estructura» en las ciencias humanas, nos damos cuenta de que todos giran alrededor de una definición que deriva de la psicología de la forma, que Lalande, en la segunda edición de su Diccionario Filosófico, recoge de esta manera: el término «estructura» designa, «en contraposición a una simple combinación de elementos, un todo formado por fenómenos solidarios, de modo que cada uno depende de los otros y sólo puede ser lo que es *en* y *por* su relación con ellos».

Es decir, la estructura, como la *Gestalt*, es un todo que contiene algo más que la simple suma de sus partes.

Si ahora observamos más de cerca el uso que la crítica contemporánea hace de esta palabra, nos damos cuenta de que hay en ella una sustancial ambigüedad, ya que *ahora* designa el elemento primero e irreductible (la estructura

Demócrito, esta «diferencia» era de tres tipos: ρυσμω και διαθιγη και τροπη, y explica el ritmo como σχημα (δε εχω), manera de mantenerse, estructura.

elemental) del objeto en cuestión, ahora hace posible que el conjunto sea lo que es (es decir, algo más que la suma de sus partes), en otras palabras: su propia forma de ser.

Esta ambigüedad no se debe a una simple imprecisión o a un arbitrio de los estudiosos que se sirven de la palabra «estructura», sino que es consecuencia de una dificultad que ya había observado Aristóteles al final del libro VII de la *Metafísica*. Al plantearse el problema de qué es lo que hace posible que el todo —en un conjunto que no sea un mero agregado (ρσωρος), sino unidad (ευ, correspondiente a la estructura en el sentido que se ha visto)— sea algo más que la simple combinación de sus elementos (por qué, por ejemplo, la sílaba *βα* no es solamente la consonante *β* más la vocal *α*, sino otra cosa, ετεροσ τι), Aristóteles observa que la única solución que parece posible a primera vista es que esta «otra cosa» no sea, a su vez, más que un elemento o un conjunto compuesto de elementos. Pero entonces —si esto, como parece evidente, es verdad, porque esta «otra cosa» también tiene que existir de algún modo— la solución del problema retrocede hacia atrás hasta el infinito (εις απειρου βαδιειται), porque ahora el conjunto será el resultado de sus partes, *más* otro elemento, y el problema se convierte en la búsqueda interminable de un elemento último e irreductible, tras el cuál no sea posible ir más allá.[3]

Precisamente éste era el caso de aquellos pensadores que, al determinar el carácter de la naturaleza como το πρωτου αρρυθμιστου, buscaban después los elementos primeros (στοιχεια), y, en particular, el caso de los Pitagóricos que, desde el momento en que los números (αριθμοι), por su particular naturaleza a un tiempo material e inmaterial, parecían ser los elementos primeros más allá de los cuales no era posible remontarse, consideraban que los números eran el principio originario de todas las cosas. Aristóteles les reprochaba el hecho de considerar los números al mismo tiempo como elemento, es decir, como componente último, *quantum* mínimo, y como aquello que hace posible que una cosa sea lo que es: el principio originario de la presencia del conjunto.[4]

3. Ob. cit., 1041b.

Para Aristóteles, esa «otra cosa» que hace posible que el todo sea más que la suma de sus partes tenía que ser algo que fuese radicalmente «otra cosa», es decir, no un elemento existente a su vez en la misma dimensión que los otros —aunque sea primero y más universal—, sino algo que sólo era posible encontrar abandonando el terreno de la división en el infinito para entrar en una dimensión más esencial, que Aristóteles designa como la αιτια του ειναι, la «causa del ser», y la ουσια, el principio que da origen y que mantiene a cualquier cosa en la presencia, o sea, no un elemento material, sino la Forma (μορφη και ειδος). Por eso, en el pasaje del segundo libro de la *Física* al que hemos aludido más arriba, Aristóteles rechaza la teoría de Antifonte y de todos aquellos que definen la naturaleza como materia elemental, το αρρυθμιστου, y por el contrario identifica la naturaleza, es decir, el principio originario

4. Ob. cit., 990a.

de la presencia, precisamente con el ρυθμος, la estructura, entendida como sinónimo de Forma.

Si ahora volvemos a preguntarnos sobre la ambigüedad del término «estructura» en las ciencias humanas, vemos que éstas, en un cierto sentido, cometen el mismo error que Aristóteles reprochaba a los Pitagóricos. De hecho utilizan la idea de estructura como un todo que contiene algo más que sus elementos, pero después —precisamente en la medida en que, al abandonar el terreno de la búsqueda filosófica, quieren constituirse como «ciencias»— entienden también este «algo» como *elemento*, elemento primero, el *quantum* último, más allá del cual el objeto pierde su realidad. Y puesto que la matemática, como ya había ocurrido con los Pitagóricos, parece ofrecer el modo para escapar a la retrocesión al infinito, el análisis estructural busca en cualquier lugar la cifra original (αριθμος) del fenómeno que constituye su objeto, y se ve obligada a adoptar, cada vez en mayor medida, un método matemático, encuadrándose así en ese proceso general que tiende al matematismo de los hechos humanos y que es uno de las características esenciales de nuestro tiempo.[5]

5. Es curioso notar que Aristóteles ya había observado un parecido fenómeno de progresiva matematización de la búsqueda filosófica. Después de haber criticado la teoría platónica de las ideas y la identificación de éstas con los números, Aristóteles comenta: «Para los modernos la filosofía se ha convertido en matemática (γεγονε τα μαθηματα τοις νυν η φιλοσοφια), a pesar de que ellos digan que hay que servirse de la matemática como medio para otros fines» (*Met.* 992b). La razón de este cambio había que buscarla, según Aristóteles, en la particular naturaleza de los números, que no es ni sensible ni inteligible, sino que, de alguna manera, es asimilable a una materia «no-sensible».

En consecuencia, este análisis entiende la estructura no sólo como ρυθμος, sino también como número y principio elemental, es decir, precisamente como lo contrario de una estructura en el sentido que los griegos le daban a esta palabra. La búsqueda de la estructura en la crítica y en la lingüística corresponde paradójicamente al oscurecerse y al retroceder a un segundo plano de la estructura en su significado original.

En definitiva, en la búsqueda estructuralista ocurre un fenómeno análogo al que se ha producido en la física contemporánea después de la introducción de la noción de *quantum* de acción, por lo que ya no es posible conocer al mismo tiempo la posición de un corpúsculo (la «figura», como decía Descartes con una expresión correspondiente al griego ρυθμος) y su cantidad de movimiento. Estructura en el sentido de ρυθμος y estructura en el sentido de αριθμος son dos grandezas conjugadas canónicamente en el sentido que esta expresión asume en la física contemporánea, por lo que no es posible conocer las dos al mismo tiempo. De aquí la necesidad de adoptar (como ya había sucedido en la física cuántica) métodos estadístico-matemáticos que permitan enlazar las dos grandezas conjugadas en una representación unitaria.

Donde la adopción de un método exclusivamente matemático es imposible, la búsqueda estructuralista sigue condenada a oscilar continuamente entre los dos contrapuestos polos semánticos del término «estructura»: la estructura como *ritmo*, como lo que hace posible que una cosa sea la que es, y la estructura como *número*, elemento y *quan-*

tum mínimo. Así, en la medida en que se interroga sobre la obra de arte, la idea estética de forma es el último escollo que la crítica estructuralística —en cuanto sigue dependiendo de la determinación estético-metafísica de la obra de arte como materia y forma, y por ello representa la obra de arte al mismo tiempo como objeto de una αισθησις y como principio original— puede eludir pero no superar.

Si esto es exacto, si ritmo y número son dos realidades opuestas, entonces la frase de Hölderlin no puede apuntar hacia la región en la que se mueve la moderna crítica estructuralista. El ritmo no es estructura en el sentido de αριθμος, *quantum* mínimo, y de πρωτον στοιχειον, elemento primordial, sino ουσια, el principio de la presencia que abre y mantiene a la obra de arte en su espacio original. Como tal, este principio no es ni calculable ni racional, pero tampoco es irracional, en el sentido puramente negativo que esta palabra recibe en el pensamiento común. Precisamente porque el ritmo es lo que hace posible que la obra de arte sea lo que es, también es medida y logos (*ratio*) en el sentido griego de aquello que adapta a cualquier cosa su propio estar en la presencia. Sólo porque alcanza esta dimensión esencial, sólo porque es medida en este sentido original, el ritmo puede abrirle a la experiencia humana una región en la que se deja percibir como αριθμος y *numerus*, medida calculable y expresable en cifra. Sólo porque se sitúa en una dimensión en la que está en juego la esencia misma de la obra de arte, es posible la ambigüedad según la cual la misma obra se presenta como estructura racional y necesaria y, al mismo tiempo, como juego puro y desinteresado, en un espacio en el que cálculo y juego parecen confundirse.

Pero entonces, ¿cuál es la esencia del ritmo? ¿Cuál es el poder que otorga a la obra de arte su espacio original?

La palabra «ritmo» viene del griego ρεω, «transcurro, fluyo». Lo que transcurre y fluye lo hace en una dimensión temporal, transcurre en el tiempo. Según la representación habitual, el tiempo no es otra cosa que el puro fluir, el incesante sucederse de los instantes a lo largo de una línea infinita. Ya Aristóteles, al considerar el tiempo como αριθμος κινησεως, número del movimiento, y al interpretar el instante como punto (στιγμη), sitúa el tiempo en la región unidimensional de una infinita sucesión numérica. Y es ésta la dimensión del tiempo que nos resulta familiar y la que nuestros cronómetros miden cada vez con mayor precisión; tanto si, con este objetivo, se sirven del movimiento de engranajes dentados, como en los relojes normales, o del peso y de las radiaciones de la materia, como en los cronómetros atómicos.

Sin embargo, el ritmo —tal y como nos lo representamos habitualmente— parece introducir en este eterno flujo un desgarro y una detención. Así, en una obra musical, aunque de alguna manera está en el tiempo, nosotros percibimos el ritmo como algo que se substrae a la fuga incesante de los instantes y aparece casi como la presencia de lo intemporal en el tiempo. Cuando nos encontramos frente a una obra de arte o un paisaje, sumergidos en la luz de su presencia, advertimos una detención en el tiempo, como si de repente nos trasladásemos a un tiempo más original. Hay

detención, ruptura en el flujo incesante de los instantes, que desde el porvenir se pierde en el pasado, y esta ruptura y esta detención son precisamente lo que da y revela su forma particular de estar, el modo de la presencia propio de la obra de arte o del paisaje que tenemos frente a los ojos. Estamos como detenidos delante de algo, pero este estar-detenidos es también un estar-fuera, un εκ–στασις en una dimensión más original.

Una ocultación de este tipo —que da y al mismo tiempo esconde su regalo— se denomina en griego εποχη. El verbo επεχω, del que deriva la palabra, tiene un doble sentido: significa tanto «detengo, suspendo», como «entrego, presento, ofrezco». Si consideramos lo dicho anteriormente sobre el ritmo, que revela una dimensión más original del tiempo y a su vez la esconde en la fuga unidimensional de los instantes, tal vez podamos traducir —con violencia sólo aparente— εποχη como ritmo, y decir: ritmo es *εποχη*, regalo y ocultación. Pero el verbo επεχω, también tiene en griego un tercer significado, que reúne en sí a los otros dos: *estoy*, en el sentido de «estoy presente, domino, tengo». Así, los griegos decían ανεμος επεχει, *está* el viento, es decir: está presente, domina.

Es en este tercer sentido en el que tenemos que entender el verso de un poeta que floreció en la época en que el pensamiento griego pronunciaba su palabra original:

Ψιγνωσκε δοιος ρυθμος ανθρωπους εχει

«Conoce qué Ritmo mantiene a los hombres».

'Ο ρυθμος εχει: el ritmo mantiene, es decir, da y retiene, επεξει. El ritmo otorga a los hombres tanto la estancia extática en una dimensión original, como la caída en la fuga del tiempo mensurable. El ritmo mantiene *epocalmente* la esencia del hombre, es decir, le da tanto el estar como la nada, tanto el estar en el espacio libre de la obra como el impulso hacia la sombra y la ruina. Es el *éxtasis* original que le abre al hombre el espacio de su mundo, a partir del cual sólo él puede vivir la experiencia de la libertad y de la alienación, de la conciencia histórica y del extravío en el tiempo, de la verdad y del error.

Quizás ahora estemos en condiciones de entender en todo su sentido la frase de Hölderlin sobre la obra de arte. No apunta ni hacia una interpretación de la obra de arte como estructura —es decir, al mismo tiempo como *Gelstalt* y número— ni hacia una atención exclusiva a la unidad estilística de la obra y a su «ritmo» propio, porque tanto el análisis estructural como el estilístico permanecen en el interior de la concepción estética de la obra de arte al mismo tiempo como objeto (científicamente conocible) de la αισθησις y como principio formal, *opus* de un *operari*. La frase, sin embargo, apunta hacia una determinación de la estructura original de la obra de arte como εποχη y ritmo, y de este modo la sitúa en una dimensión en la que está en juego la estructura misma del estar-en-el-mundo del hombre y de su relación con la verdad y con la historia. Al abrirle al hombre su auténtica dimensión temporal, la obra de arte le abre también el espacio de su pertenencia al mundo, en el que solamente él puede asumir la medida original de su estancia sobre la tierra y reencontrar su propia verdad, que se encuentra en el flujo imparable del tiempo lineal.

En esta dimensión, el estatus poético del hombre sobre la tierra encuentra su propio sentido. En la tierra, el hombre tiene un estatus poético, porque es la *poiesis* la que funda para él el espacio original de su mundo. Sólo porque en la εποχη poética él vive la experiencia de su estar-en-el-mundo como su condición esencial, se abre un mundo para su acción y su existencia. Sólo porque él es capaz del poder más inquietante, de la pro-ducción en la presencia, es capaz de práctica, de actividad libre y deseada. Sólo porque accede, en el acto *poiético*, a una dimensión más original que el tiempo, el hombre es un ser histórico, es decir, para el que en cada instante se pone en juego su propio pasado y su propio futuro.

Por lo tanto, el regalo del arte es el regalo más original, porque es el regalo del mismo lugar original del hombre. La obra de arte no es ni un «valor» cultural ni un objeto privilegiado para la αισθησις de los espectadores, y tampoco la absoluta potencia creadora del principio formal, sino que por el contrario se sitúa en una dimensión más esencial, porque permite que el hombre acceda a su estar original en la historia y en el tiempo. Por eso Aristóteles puede decir en el libro V de la *Metafísica*: αρχαι λεγονται και αι τεχναι, και τουτων αι αρχιτεκτονικαι μαλιστα, «se llaman principio las artes, y, de éstas, sobre todo las arquitectónicas».[6]

Que el arte sea arquitectónico significa, según el étimo: el arte, la *poiesis*, es pro-ducción (τικτω) del origen (αρχη), el arte es ofrecimiento del espacio original del hombre, *arquitectónica* por excelencia. Igual que cualquier sistema mítico-tradicional conoce unos rituales y unas fiestas cuya celebración está dirigida a interrumpir la homogeneidad del tiempo profano y, al reactualizar el tiempo mítico original, permitirle al hombre que se convierta de nuevo en el contemporáneo de los dioses y que alcance otra vez la dimensión primordial de la creación, así, en la obra de arte, se rompe el *continuum* del tiempo lineal y el hombre reencuentra, entre pasado y futuro, su espacio presente.

6. *Metafísica*, 1013a.

Mirar una obra de arte significa: ser lanzados a un tiempo más original, éxtasis en la apertura epocal del ritmo, que da y retiene. Sólo a partir de esta situación de la relación del hombre con la obra de arte es posible comprender que esta relación —si es auténtica— también es para el hombre el compromiso más alto, es decir, el compromiso que lo mantiene en la verdad y ofrece a su estancia en la tierra su estatus original. En la experiencia de la obra de arte el hombre está sobre la verdad, es decir, en el origen que se le ha revelado en el acto *poiético*. En este compromiso, en este ser-lanzados al εποχη del ritmo, artistas y espectadores reencuentran su solidaridad esencial y su territorio común.

En cambio, que la obra de arte se ofrezca al goce estético y que su aspecto formal sea apreciado y analizado, es algo que aún queda lejos del acceder a la estructura esencial de la obra, al origen que en ella se da y se oculta. Por tanto, la estética es incapaz de considerar el arte según su propio estatus y —mientras se mantenga prisionero de una perspectiva estética— la estética del arte permanecerá cerrada para el hombre.

Hoy día, esta estructura original de la obra de arte está ofuscada. En el punto extremo de su destino metafísico, el

arte, convertido en una potencia nihilista, una «autoaniquilante nada», vaga en el desierto de la *terra aesthetica* y gira eternamente alrededor de su propio desgarro. Su alienación es la alienación fundamental, porque apunta hacia la alienación del mismo espacio histórico original del hombre. Al perder la obra de arte, el hombre corre el riesgo de perder no simplemente un bien cultural, aunque sea valioso, y tampoco la expresión privilegiada de su energía creadora, sino el espacio mismo de su mundo, en el que únicamente puede encontrarse como hombre y ser capaz de acción y de conocimiento.

De ser cierto, el hombre que ha perdido su estatus poético sencillamente no puede reconstruir en otro lugar su propia medida: «Tal vez cualquier otra salvación que no venga de allí, de *donde* está el peligro, siga siendo no-salvadora».[7] Hasta cuándo seguirá teniendo el arte la capacidad de asumir la medida original del habitar del hombre sobre la tierra, no es materia sobre la que puedan hacerse previsiones. Tampoco podemos decir si la *poiesis* volverá a encontrar su estatus propio más allá del interminable crepúsculo que envuelve la *terra aesthetica*. La única cosa que podemos decir es que no podrá saltar simplemente más allá de su propia sombra para superar su destino.

7. Heidegger, «¿Y para qué poetas?», en *Caminos de bosque,* pág. 267. Desde luego al lector atento no se le habrá escapado todo lo que estas páginas sobre la dimensión más original del tiempo le deben al pensamiento de Heidegger, en particular a la conferencia «Zeit und Sein» en *L'endurance de la pensée*, París, 1968.

CAPÍTULO DÉCIMO

El ángel melancólico

«En mis obras las citas son como atracadores al acecho en la calle que con armas asaltan al viandante y le arrebatan sus convicciones.» Walter Benjamin, el autor de esta afirmación, ha sido, tal vez, el primer intelectual europeo que apreció la mutación fundamental que se había producido en la transmisión de la cultura, y la nueva relación con el pasado que de ella se derivaba. Según Benjamin, el poder especial de las citas no nace de su capacidad de transmitir y de hacer revivir el pasado, sino, por el contrario, de su capacidad de «hacer limpieza con todo, de extraer del contexto, de destruir».[1] La cita, al separar un fragmento del pasado de su contexto histórico, le hace perder su carácter de testimonio auténtico para investirlo de un potencial de enajenación que constituye su inconfundible fuerza agresiva.[2]

1. A este propósito consúltense las observaciones de H. Arendt en *Hombres en tiempos de oscuridad*, Gedisa, Barcelona, 1990, pág. 139-191.

2. Es fácil notar que la función extrañante de las citas es la correspondencia crítica del extrañamiento puesta en acción por el *ready-made* y por el *pop-art*. También aquí un objeto, cuyo sentido estaba garantizado por la «autoridad» de su uso cotidiano, pierde de golpe su inteligibilidad tradicional para cargarse de un inquietante poder traumático. En su artículo

Benjamin, que durante toda su vida persiguió el proyecto de escribir una obra compuesta exclusivamente por citas, había entendido que la autoridad que reclama la cita se funda, precisamente, en la destrucción de la autoridad que se le atribuye a un cierto texto por su situación en la historia de la cultura. La carga de verdad que entraña la cita es debida a la unicidad de su aparición alejada de su contexto vivo, a la que Benjamin, en una de las *Tesis sobre la filosofía de la Historia*, define como «une citation à l'ordre du jour» en el día del Juicio Final. Sólo en la imagen que aparece por completo en el instante de su extrañamiento, como un recuerdo que relampaguea de improviso en un instante de peligro, se deja fijar el pasado.[3]

«Qué es el teatro épico» (en *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1985), Benjamin define como «interrupción» el procedimiento característico de la cita. «Citar un texto implica interrumpir su contexto»; pero, a través de esta interrupción, se activa el extrañamiento que nos devuelve el conocimiento de la cosa.

3. Es curioso notar que Debord (*La sociedad del espectáculo*, La marca, Buenos Aires, 1995, cap. VIII), en su búsqueda de un «estilo de la negación» como lenguaje de la subversión revolucionaria, no se ha percatado del potencial destructivo implícito en la cita. Aun así, el uso de los *détournement* y del plagio, que él recomienda, desarrolla en el discurso el mismo papel que Benjamin confiaba a la cita, ya que «el empleo positivo de los conceptos existentes incluye, al mismo tiempo, la comprensión de su *fluidez* recobrada y de su necesaria destrucción. Este estilo que contiene su propia crítica debe expresar la dominación de la crítica presente *sobre todo su pasado.* [...] Aparece en la comunicación que sabe que no puede aspirar a encerrar ninguna garantía. [...] Es el lenguaje que ninguna referencia antigua y supracrítica puede confirmar».

Este particular modo de entrar en relación con el pasado constituye también el fundamento de la actividad de una figura por la que Benjamin sentía una instintiva afinidad: el coleccionista. También el coleccionista «cita» al objeto fuera de su contexto y, de este modo, destruye el orden en el que ese objeto encuentra su valor y sentido. Tanto si se trata de una obra de arte como de cualquier mercancía común que, con un gesto arbitrario, él eleva a objeto de su pasión, el coleccionista asume el deber de transfigurar las cosas, privándolas tanto de su valor de uso como del significado ético-social que la tradición les había otorgado.

Esta liberación de las cosas «de la esclavitud de ser útiles», el coleccionista la realiza en nombre de su autenticidad, que por sí sola legitima su inclusión en la colección. Pero esta autenticidad presupone, a su vez, el extrañamiento a través del cual ha tenido lugar esa liberación y la sustitución del valor de uso por el valor afectivo. En otras palabras, la autenticidad del objeto mide su valor-extrañamiento, y éste, a su vez, es el único espacio en el que se sostiene la idea de colección.[4]

Precisamente porque eleva, hasta convertirlo en un valor, el extrañamiento del pasado, la figura del coleccionista está emparentada de alguna manera a la del revolucionario, para quien la aparición de lo nuevo sólo es posible a

4. Que el valor-extrañamiento vuelva después a adquirir un valor económico (y por tanto un valor de intercambio), no significa sino que el extrañamiento desarrolla en nuestra sociedad una función económicamente apreciable.

través de la destrucción de lo viejo. Y desde luego, no es una casualidad si los grandes coleccionistas florecen precisamente en los periodos de exaltación renovadora y de ruptura de la tradición. En una sociedad tradicional no se pueden concebir ni la cita ni la colección, pues no es posible romper por ningún lado el entramado de la tradición a través del cual se lleva a cabo la transmisión del pasado.

Es curioso observar cómo Benjamin, que también había percibido el fenómeno a través del cual la autoridad y el valor tradicional de la obra de arte empezaban a titubear, no se percató de que la «decadencia del aura», en la que él sintetiza este proceso, de ninguna manera conllevó la «liberación del objeto de su vaina cultural» y su fundarse, a partir de ese momento, en la práctica política, sino más bien la reconstrucción de una nueva «aura», a través de la cual el objeto, recreando y exaltando al máximo su autenticidad, se cargaba de un nuevo valor, completamente análogo a ese valor de extrañamiento que ya hemos observado a propósito de la idea de colección. Lejos de liberar al objeto de su autenticidad, la reproductibilidad técnica (en la que Benjamin identificaba al primer agente corrosivo de la autoridad tradicional de la obra de arte) lo empuja hacia el extremo: el momento en que, a través de la multiplicación del original, la autenticidad se convierte en la imagen misma de lo inalcanzable.

La obra de arte pierde la autoridad y las garantías que le correspondían a causa de estar insertada en una tradición, para la que construía los lugares y los objetos en los que incesantemente se realizaba la unión entre pasado y presente. Pero lejos de abandonar su autenticidad para hacerse reproducible (cumpliéndose así el deseo de Hölderlin de que la poesía fuera de nuevo algo que se pudiese calcular y enseñar), se convierte, por el contrario, en el espacio en el que se cumple el más inefable de los misterios: la epifanía de la belleza estética.

El fenómeno resulta especialmente evidente en Baudelaire, al que Benjamin consideraba el poeta en el que la decadencia del aura encontraba su expresión más típica.

Baudelaire es el poeta que tiene que enfrentarse a la disolución de la autoridad de la tradición en la nueva civilización industrial y, por tanto, se ve obligado a inventar una nueva autoridad. Él asumió esta tarea haciendo de la misma intransmisibilidad de la cultura un nuevo valor, poniendo la experiencia del *shock* en el centro de su trabajo artístico. El *shock* es la fuerza de choque de la que se cargan las cosas cuando pierden su transmisibilidad y su comprensibilidad en el interior de un determinado orden cultural. Baudelaire entendió que si el arte quería sobrevivir a la ruina de la tradición, el artista tenía que intentar reproducir en su obra esa misma destrucción de la transmisibilidad que estaba en el origen de la experiencia del *shock*; de este modo habría conseguido hacer de la obra el vehículo mismo de lo intransmisible. A través de la teorización de lo bello como epifanía instantánea e inalcanzable (*un eclair... puis la nuit!*), Baudelaire hizo de la belleza estética la imagen de la imposibilidad de la transmisión. Así pues, estamos en condiciones de precisar en qué consiste el valor-extrañamiento, que como hemos visto estaba tanto en la base de la cita como

en la de la actividad del coleccionista, y cuya producción se ha convertido en la tarea específica del artista moderno, que no es otra cosa que la destrucción de la transmisibilidad de la cultura.

Es decir, la reproducción del disolverse de la transmisibilidad en la experiencia del *shock* se convierte en la última fuente posible de sentido y de valor para las cosas mismas, y el arte se convierte en el último vínculo que todavía une al hombre con su pasado. La supervivencia de éste en el instante imponderable en el que se realiza la epifanía estética es, en último instancia, el extrañamiento llevado a cabo por la obra de arte, y este extrañamiento, a su vez, no es más que la medida de la destrucción de su transmisibilidad, es decir, de la tradición.

*

En un sistema tradicional, la cultura sólo existe en el acto de su transmisión, es decir, en el acto vivo de su tradición. Entre pasado y presente, entre viejo y nuevo, no hay solución de continuidad, porque cada objeto transmite a cada instante, sin residuos, el sistema de creencias y nociones que en él ha encontrado expresión. Para ser más precisos, en un sistema de este tipo no se puede hablar de una cultura independientemente de su transmisión, porque no existe un patrimonio acumulado de ideas y de preceptos que constituya al objeto separado de la transmisión y cuya realidad sea en sí misma un valor. En un sistema mítico-tradicional, entre acto de transmisión y cosa a transmitir

existe una identidad absoluta, en el sentido de que no hay otro valor ético ni religioso ni estético que no sea el acto mismo de la transmisión.

Una inadecuación, una desviación entre acto de la transmisión y cosa a transmitir y una valorización de ésta última independientemente de su transmisión, solamente aparece cuando la tradición pierde su fuerza vital, y constituye el fundamento de un fenómeno característico de las sociedades no-tradicionales: la acumulación de cultura.

Al contrario de lo que puede parecer a primera vista, la ruptura de la tradición no significa de ninguna manera la pérdida o desvalorización del pasado, es más, probablemente sólo ahora el pasado se revele en cuanto tal, con un peso y una influencia antes desconocidos. En cambio, pérdida de la tradición significa que el pasado ha perdido su transmisibilidad y, hasta que no se encuentre una nueva forma de entrar en relación con él, sólo puede ser, a partir de ese momento, objeto de acumulación. En esta situación, el hombre, que conserva íntegramente su propia herencia cultural, e incluso el valor de ésta se multiplica vertiginosamente, sin embargo, pierde la posibilidad de extraer de ella el criterio de su acción y de su salud, y con ello el único lugar concreto en el que, interrogándose sobre sus orígenes y sobre su destino, le resulta posible fundar el presente como relación entre pasado y futuro. En efecto, es su transmisibilidad la que, al atribuirle a la cultura un sentido y un valor que se pueden percibir inmediatamente, permite al hombre moverse libremente hacia el futuro sin estar acosado por el peso de su propio pasado. Pero cuando una

cultura pierde sus medios de transmisión, el hombre se encuentra falto de puntos de referencia y atrapado entre un pasado que se acumula incesantemente a sus espaldas y lo oprime con la multiplicidad de sus contenidos, convertidos en indescifrables, y un futuro que todavía no posee y que no le proporciona ninguna luz en su lucha contra el pasado. La ruptura de la tradición, que hoy, para nosotros, es un hecho consumado, abre una época en la que entre lo viejo y lo nuevo ya no hay ningún vínculo posible más que la infinita acumulación de lo viejo en una especie de archivo monstruoso o el extrañamiento provocado por el mismo medio que debería servir para su transmisión. Al igual que el castillo de Kafka, que se yergue imponente sobre el pueblo, con la oscuridad de sus decretos y la multiplicidad de sus oficinas, así la cultura acumulada ha perdido su significado vivo y oprime al hombre como una amenaza en la que no puede reconocerse de ninguna manera. Suspendido en el vacío, entre lo viejo y lo nuevo, entre el pasado y el futuro, el hombre es arrojado en el tiempo como en algo extraño que se le escapa incesantemente y que aun así lo arrastra hacia adelante sin poder encontrar en él su propio punto de consistencia.

*

En una de las *Tesis sobre la filosofía de la Historia*, Benjamin describió, con una imagen especialmente feliz, esta situación del hombre que ha perdido el vínculo con su pasado y que ya no se encuentra a sí mismo en la historia. «Hay un

cuadro de Klee», escribe Benjamin, «que se llama *Angelus Novus*. En el se representa un ángel que parece como si estuviese a punto de sentirse pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca también abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.»*

Hay un célebre grabado de Durero que presenta alguna analogía con la interpretación que Benjamin da del cuadro de Klee. Representa a una criatura alada, sentada en acto de meditación y con la mirada absorta hacia adelante. A su lado, abandonados en el suelo, yacen los utensilios de la vida activa: una muela, un cepillo, unos clavos, un martillo, una escuadra, unas tenazas y una sierra. El bello rostro del ángel está sumergido en la sombra: sólo reflejan la luz sus largas vestimentas y una esfera inmóvil frente a sus pies. A sus espaldas, se aprecian una clepsidra, cuya arena está cayendo, una campana, una balanza y un cuadrado mágico

* Incluido en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1992.

y, sobre el mar que aparece en el fondo, un cometa que brilla sin esplendor. Sobre toda la escena se extiende una atmósfera crepuscular que parece restarle materialidad a cada detalle.

Si el *Angelus Novus* de Klee es el ángel de la historia, nada mejor que la melancólica criatura alada de este grabado de Durero para representar al ángel del arte. Mientras que el ángel de la historia tiene la mirada dirigida hacia el pasado, pero no puede detenerse en su incesante fuga de espaldas hacia el futuro, el ángel melancólico del grabado de Durero, inmóvil, mira al frente. La tempestad del progreso que se ha enredado en las alas del ángel de la historia, aquí se ha aplacado y el ángel del arte parece sumergido en una dimensión intemporal, como si algo, interrumpiendo el *continuum* de la historia, hubiera fijado la realidad circunstante en una especie de detención mesiánica. Pero del mismo modo que los acontecimientos del pasado se le aparecen al ángel de la historia como una acumulación de ruinas indescifrables, así los utensilios de la vida activa y los otros objetos esparcidos alrededor del ángel melancólico han perdido el significado que les otorgaba su posibilidad de uso cotidiano y se han cargado de un potencial de extrañamiento que hace de ellos la imagen de algo inalcanzable. El pasado, que el ángel de la historia ha perdido la capacidad de comprender, recompone su figura frente al ángel del arte, pero esta figura es la imagen extrañada en la que el pasado sólo reencuentra su verdad a condición de negarla, y el conocimiento de lo nuevo sólo es posible en la noverdad de lo viejo. Es decir, la redención que el ángel del

arte le ofrece al pasado, citándolo a comparecer lejos de su contexto real en el día del Juicio estético, no es nada más que su muerte (o mejor, su imposibilidad de morir) en el museo de la esteticidad. Y la melancolía del ángel es la conciencia de haber hecho del extrañamiento su propio mundo, y la nostalgia de una realidad que él no puede poseer mas que convirtiéndola en irreal.[5]

De alguna manera, la estética desarrolla la misma tarea que desarrollaba la tradición antes de su ruptura. Volviendo a unir el hilo que se ha despedazado en el entramado del pasado, la estética resuelve ese conflicto entre lo viejo y lo nuevo sin cuya reconciliación el hombre —este ser que se ha perdido en el tiempo y que en él debe reencontrarse, y de quien por ello a cada instante está en juego su pasado y su futuro— es incapaz de vivir. A través de la destrucción de su transmisibilidad, la estética recupera negativamente

5. Para una interpretación del grabado de Durero desde un punto de vista iconográfico, cfr. Panofski–Saxl, *Dürers Kupferstich «Melanconia I»* (1923), y las observaciones de Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (Taurus, Madrid, 1990). La interpretación que aquí se propone no excluye una interpretación puramente iconográfica, sino que se limita a situarla en una perspectiva histórica. De hecho, el *typus acediae* del que deriva la imagen de Durero está estrechamente ligado, según la teología cristiana, a una desesperación en el *status viatoris* del hombre, es decir, no a una pérdida de la realización, sino del «camino» de la realización. Al sumergir la descripción medieval de la acidia en una experiencia históricotemporal concreta, Durero hizo de ella la imagen de la condición del hombre que, al haber perdido la tradición y la experiencia del tiempo inherente a ella, ya no consigue encontrar su espacio presente entre el pasado y el futuro y se pierde en el tiempo lineal de la historia.

el pasado, haciendo de la intransmisibilidad un valor en sí mismo en la imagen de la belleza estética, y abriéndole así al hombre un espacio entre pasado y futuro en el que puede fundar su acción y su conocimiento.

Este espacio es el espacio estético, pero lo que se transmite en él es, precisamente, la imposibilidad de la transmisión, y su verdad es la negación de la verdad de sus contenidos. Una cultura, que con su transmisibilidad ha perdido al único garante de su verdad y que se encuentra amenazada por la incesante acumulación de su propio sin sentido, le confía ahora su garantía al arte, y así el arte se encuentra en la necesidad de garantizar lo que no puede garantizar si no es perdiendo él mismo sus propias garantías. La humilde actividad del τεχνιτης, que al abrirle al hombre el espacio de la obra, construía los lugares y los objetos en los que la tradición completaba su incesante unión entre pasado y presente, le cede ahora su lugar a la actividad creadora del genio, sobre el que pesa el imperativo de producir belleza. En este sentido se puede decir que el *kitsch*, que considera a la belleza como meta inmediata de la obra de arte, es el producto específico de la estética, así como, por otra parte, el espectro de la belleza que el *kitsch* evoca en la obra de arte, no es otra cosa que la destrucción de la transmisibilidad de la cultura en la que la estética encuentra su fundamento.

De ser cierto, es decir, si la obra de arte es el lugar en el que lo viejo y lo nuevo tienen que arreglar su conflicto en el espacio presente de la verdad, entonces el problema de la obra de arte y de su destino en nuestro tiempo no es simplemente un problema más entre todos los que pesan

sobre nuestra cultura, y esto no es tanto porque el arte ocupa un puesto elevado en la jerarquía de los valores culturales (que por otro lado sufre cada vez más un proceso de disgregación), sino porque lo que aquí está en juego es la misma supervivencia de la cultura, desgarrada por un conflicto entre pasado y presente, que en la forma del extrañamiento estético ha encontrado su extrema y precaria conciliación en nuestra sociedad. Sólo la obra de arte le asegura una fantasmagórica supervivencia a la cultura acumulada, así como únicamente la incansable acción falseadora del agrimensor K. le asegura al castillo del conde West-West el parecido con la realidad, que es lo único a lo que puede aspirar. Pero en la actualidad el castillo de la cultura es ya un museo, en el que, por un lado, el patrimonio del pasado, en el que el hombre ya no puede reconocerse de ninguna manera, se acumula para que luego pueda ser ofrecido como goce estético de los miembros de la colectividad; y, por otro, este goce sólo es posible a través del extrañamiento, que le priva de su sentido inmediato y de la capacidad *poiética* de abrir su espacio a la acción y al conocimiento del hombre.

Así, la estética no es simplemente la dimensión privilegiada que el progreso de la sensibilidad del hombre occidental le ha reservado a la obra de arte como su lugar más propio, también es el destino mismo del arte en la época en la que, al haberse roto la tradición, el hombre ya no consigue encontrar, entre el pasado y el futuro, el espacio del presente, y se pierde en el tiempo lineal de la historia. El ángel de la historia, cuyas alas se han enredado en la tempestad del progreso, y el ángel de la estética, que fija las

ruinas del pasado en una dimensión intemporal, son inseparables. Y hasta que el hombre no encuentre otra forma de conciliar individual y colectivamente el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, apropiándose así de su propia historicidad, parece poco probable que se produzca una superación de la estética que no se limite a llevar su desgarro hasta el límite.

*

Hay una nota de los cuadernos de Kafka en la que esta imposibilidad del hombre de reencontrar su propio espacio en la tensión entre historia pasada e historia futura, se expresa con especial precisión en la imagen de «un grupo de viajeros de un tren que han sufrido un accidente en un túnel, en un punto desde donde ya no se ve la luz de la entrada y, en cuanto a la de la salida, aparece tan pequeña que la mirada tiene que buscarla continuamente, y continuamente perderla, y mientras tanto ni siquiera están seguros de si se trata del principio o del final del túnel».

Ya en los tiempos de la tragedia griega, cuando el sistema mítico tradicional había empezado a declinar bajo el empuje del nuevo mundo moral que estaba naciendo, el arte había asumido la tarea de conciliar el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, y había hecho frente a esta tarea con la figura del culpable-inocente, del héroe trágico que expresa, en toda su grandeza y en toda su miseria, el precario sentido de la acción humana en el intervalo histórico que transcurre entre lo que ya no está y lo que todavía no está.

En nuestro tiempo, Kafka es el autor que ha asumido

personalmente esta tarea con mayor coherencia. Al enfrentarse a la imposibilidad del hombre de adueñarse de sus propios presupuestos históricos, intentó hacer de esta imposibilidad el terreno mismo sobre el que el hombre pudiera reencontrarse. Para realizar este proyecto, Kafka invirtió la imagen benjaminiana del ángel de la historia: en realidad, el ángel ya ha llegado al Paraíso, es más, ya estaba ahí desde el principio, y la tempestad y su consiguiente fuga a lo largo del tiempo lineal del progreso no son más que una ilusión que él se crea en el intento de falsificar su propia conciencia y de transformar la que es su condición permanente en un objetivo que todavía está por alcanzar.

Y es en este sentido en el que hay que entender el pensamiento, aparentemente paradójico, expresado en dos de las *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*: «Existe un punto de llegada, pero ningún camino; aquello que llamamos camino no es más que nuestra vacilación», y: «Es sólo nuestra concepción del tiempo lo que nos hace llamar al juicio universal con el nombre de juicio final; se trata en realidad de un juicio sumario (*Standrecht*)».*

El hombre ya está siempre en el día del Juicio, el día del Juicio es su condición histórica normal, y sólo su temor de enfrentarse a él le empuja a tener la ilusión de que el Juicio todavía ha de llegar. Kafka sustituye la idea de la historia, que se desarrolla hasta el infinito a lo largo de un tiempo lineal vacío (que es la que obliga al *Angelus Novus* a su ca-

* *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*, Laia, Barcelona, 1983.

rrera inacabable), por la imagen paradójica de un *estado de la historia,* en el que el acontecimiento fundamental de la evolución humana está permanentemente en curso y el *continuum* del tiempo lineal se rompe sin abrir siquiera un punto de paso que no sea él mismo.[6] La meta no es inaccesible porque esté lejos en el futuro, sino porque está presente aquí, delante de nosotros, pero su presencia es parte constituyente de la historicidad del hombre, de su permanente titubear a lo largo de un sendero inexistente, y de su incapacidad de adueñarse de su propia situación histórica. Por eso Kafka llega a decir que los movimientos revolucionarios que reniegan de todo lo que ha ocurrido antes son los correctos, porque en realidad todavía no ha ocurrido nada. Así, la condición del hombre que se ha perdido en la historia acaba por parecerse a la de los chinos del sur en la historia que se narra en *La muralla china*. Estos chinos «padecen una debilidad en la facultad de imaginación y de fe y por ello no consiguen imaginarse el imperio, si no es en su decadencia pequinesa, y estrecharlo tal y como es, vivo y presente, en su corazón de súbditos, que no sueña más que con sentir una sola vez este contacto y después morir», y aun así, para ellos, «esta debilidad parece ser uno de los más importantes motivos de unión, es más, si se puede usar una expresión muy atrevida, la misma tierra sobre la que vivimos».*

6. El análisis más penetrante de las relaciones de Kafka con la historia está incluido en el ensayo de Beda Aleman «Kafka et l'histoire» (en *L'endurance de la pensée*, París, 1968), en el que también aparece la interpretación del concepto kafkiano de *Standrecht* como «estado de la historia». A la imagen kafkiana de un estado de la historia, se le puede acercar en parte la idea de Benjamin de un *tiempo-hora (Jetztzeit)* entendido como detención del acontecer, y también como la exigencia, que aparece expresada en una de las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, según la cual se tendría que llegar a un concepto de la historia correspondiente al hecho de que el estado de excepción es, en realidad, la norma.

Más que de un *estado* histórico, quizás, con más propiedad, se podría hablar de un *éxtasis histórico*. En efecto, el hombre es incapaz de adueñarse de su condición histórica, y por eso, en un cierto sentido, siempre está «fuera de sí» en la historia.

Frente a esta paradójica situación, preguntarse sobre la tarea del arte equivale a preguntarse cuál podría ser su tarea en el día del Juicio Final, es decir, en una condición (que, para Kafka, es el mismo estado histórico del hombre) en la que el ángel de la historia se ha detenido y, en el intervalo entre pasado y futuro, el hombre se encuentra frente a su propia responsabilidad. Kafka contestó a esta pregunta preguntándose a su vez si el arte podía convertirse en transmisión del acto de la transmisión, es decir, si podía asumir en su contenido la tarea misma de la transmisión, independientemente de la cosa a transmitir. Tal y como había entendido Benjamin, la genialidad de Kafka, frente a una situación histórica sin precedentes de la que él había tomado conciencia, fue que «sacrificó la verdad por amor a la transmisibilidad».[7] Desde el momento en que la meta ya está presente y, por tanto, no hay ningún camino que pue-

* Incluido en *La muralla china,* Alianza, Madrid, 1990.

7. W. Benjamin, *Briefe*, II, § 763.

da llevar a ella, sólo la obstinación, perpetuamente en retardo, de un mensajero cuyo mensaje sea la tarea misma de la transmisibilidad, le puede devolver al hombre, que ha perdido la capacidad de adueñarse de su estado histórico, el espacio concreto de su acción y de su conocimiento.

De este modo, al haber llegado al límite de su itinerario estético, el arte elimina la desunión entre lo que hay que transmitir y el acto de la transmisión, y vuelve a acercarse al sistema mítico-tradicional, en el que existía una perfecta identidad entre los dos términos. Pero aun trascendiendo la dimensión estética en este «asalto al último límite»,[8] y eludiendo, con la construcción de un sistema moral totalmente abstracto cuyo contenido es la tarea misma de la transmisión, el destino que lo consagraba al *kitsch*, el arte puede acercarse hasta el umbral del mito, pero no puede traspasarlo. Si el hombre pudiera adueñarse de su propia condición histórica y, despreciando la ilusión de la tempestad que le empuja perpetuamente a lo largo de la vía infinita del tiempo lineal, salir de su paradójica situación, accedería en ese mismo instante al conocimiento total, capaz de dar vida a una nueva cosmogonía y de transmutar la historia en mito. Pero el arte, por sí solo, no puede hacerlo, porque se ha emancipado del mito para vincularse a la historia, precisamente para conciliar el conflicto histórico entre pasado y futuro.

8. Kafka, «16 de enero de 1922», *Diarios*, Tusquets, Barcelona, 1996.

Al transformar en procedimiento poético el principio del retraso del hombre frente a la verdad, y al renunciar a las garantías de lo verdadero por amor a la transmisibilidad, el arte, una vez más, consigue hacer de la incapacidad del hombre de salir de su estado histórico, permanentemente suspendido en el intermundo entre viejo y nuevo, pasado y futuro, el espacio mismo donde puede encontrar la medida original de su propia estancia en el presente, y reencontrar cada vez más el sentido de su acción.

Según el principio que afirma que tan sólo en la casa en llamas es posible ver por primera vez el problema arquitectónico fundamental, así el arte, una vez que ha llegado al punto extremo de su destino, permite que pueda verse su proyecto original.

Índice

Nota del editor 7

CAPÍTULO PRIMERO
Lo más inquietante 9

CAPÍTULO SEGUNDO
Frenhofer y su doble 21

CAPÍTULO TERCERO
El hombre de gusto y la dialéctica del desgarro 29

CAPÍTULO CUARTO
La cámara de las maravillas 51

CAPÍTULO QUINTO
Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie 67

CAPÍTULO SEXTO
Una nada que se aniquila a sí misma 87

CAPÍTULO SÉPTIMO
La privación es como un rostro 97

CAPÍTULO OCTAVO
Poiesis y praxis 111

CAPÍTULO NOVENO
La estructura original de la obra de arte 153

CAPÍTULO DÉCIMO
El ángel melancólico 167